В ЗАЩИТУ ИСКУССТВА

Классическая марксистская традиция критики натурализма декадентства и модернизма

Академия художеств СССР
Научно-исследовательский институт
теории и истории изобразительных искусств

В ЗАЩИТУ ИСКУССТВА

КЛАССИЧЕСКАЯ МАРКСИСТСКАЯ ТРАДИЦИЯ КРИТИКИ НАТУРАЛИЗМА, ДЕКАДЕНТСТВА И МОДЕРНИЗМА

МОСКВА
«ИСКУССТВО»
1979

ББК 87.8
В11

Составление и предисловие
Л. Я. РЕЙНГАРДТ

Примечания
Л. Я. РЕЙНГАРДТ
И
В. А. КРЮЧКОВОЙ

В $\frac{10507\text{-}034}{025(01)-79}$ 11-77 0302060000

© Издательство «Искусство», 1979 г.

ПРЕДИСЛОВИЕ

Эта книга имеет целью познакомить современного читателя с одной из важных традиций классической марксистской литературы — критикой постепенного, но очевидного упадка художественной культуры буржуазного общества. Тексты, собранные в нашей антологии, показывают, что уже начиная с последних десятилетий прошлого века марксистская публицистика не проходила мимо явления деградации искусства в форме различных течений авангардизма, претендующих на монополию выражения современности и чувства нового. В своей отрицательной позиции по отношению к этим течениям, которые, как известно, являются в настоящее время официально признанным искусством так называемого «западного мира», его новым академизмом и новым мещанством, классическая марксистская литература едина. Разумеется, существует различие между эстетическими взглядами Г. В. Плеханова и В. И. Ленина, выражающее разность их исторической роли, их партийной позиции. Но по отношению к модернизму — и в искусстве и в философии — их позиции совпадают, как бы они ни были различны в силу самого материала, в силу противоречий исторического развития марксистской мысли после смерти К. Маркса и Ф. Энгельса и, наконец, в силу личных особенностей. Что касается П. Лафарга, В. Либкнехта, Ф. Меринга, В. В. Воровского, то никто из них не сомневался в том, что политическому упадку правящего класса буржуазного общества соответствует упадок духовный, и в частности эстетический.

Это направление художественной критики мы можем и даже обязаны рассматривать в свете той позиции, которую уже в первые годы Октября заняли по отношению к так называемому «левому» искусству В. И. Ленин, широкие рабочие организации, Коммунистическая партия, — в свете ленинизма.

Важность этого вопроса особенно велика именно потому, что буржуазная идеология нашей эпохи представляет собой исторический парадокс. Ее основным мотивом служит псевдоноваторство мнимого «авангарда», отвергающего прежние демократические идеалы как нечто безусловно устаревшее. Заслугой ленинизма является верное понимание этого парадокса, известного и в политике как всякого рода ультралевизна, выражающая настроение «взбесившегося мелкого буржуа», но выгодная именно правящему классу современного буржуазного общества и обращаемая им слева направо. Оттенок бунта против канонов

разума и красоты является общей авангардистской чертой всей буржуазной идеологии современной эпохи даже в лице ее наиболее консервативных представителей — от Шпенглера до Хайдеггера. Образованным обывателем все это рассматривается как величайшая духовная революция наших дней, а буржуазная пропаганда оплакивает судьбы модернистских течений после Октябрьской революции и лицемерно сожалеет о мнимой отсталости нашей страны в области искусства.

Нужно быть слепым, чтобы не видеть той особенной роли, которую предназначает современная мировая буржуазная идеология и пропаганда авангардизму в искусстве, хорошо понимая, что такая позиция может показаться очень передовой, хотя на деле она имеет целью «интеграцию» духовной жизни Запада и Востока на самом ретроградном уровне, за счет марксистско-ленинского мировоззрения. «Смешение социализма с модернизмом», по выражению Плеханова, влияние декадентства и ницшеанства в революционной среде были известны и до 1917 года. Плеханов даже пытался возложить ответственность за это противоестественное сочетание на большевизм, имея в виду группу Богданова и его теорию «пролетарской культуры», основанную на модном в те времена махизме и «богостроительстве». Но Ленину в тяжкой борьбе с этим ультралевым уклоном удалось восстановить честь партии, и, оглядываясь назад в 1920 году («Детская болезнь «левизны» в коммунизме»), он недаром ссылался на уроки этой борьбы, без которой не могла бы и не может победить социалистическая революция в любой стране. Поскольку в настоящее время революционному движению вновь пытаются навязать идеи «авангарда» в искусстве в виде «реализма без берегов» или какой-нибудь другой, более осторожной формулы той же сделки с буржуазной идеологией, не будет лишним напомнить читателю, что критика авангардизма в искусстве является старой традицией марксистской литературы и от этого наследства нельзя отказываться.

На исходе прошлого века стало ясно, что «современное искусство», то есть искусство позднего буржуазного общества, сворачивает с большой дороги художественного развития человечества в тупик. Марксистская критика должна была занять по отношению к этому явлению определенную позицию именно потому, что не считала это движение искусства фатально необходимым, как не считала фатально необходимым загнивание западного общества даже в экономическом отношении. Между тем ей приходилось иметь дело не с какими-нибудь ничтожествами, стоящими на грани неврастении и шарлатанства, как это часто бывает теперь, а с большими художниками такого масштаба, как Золя, Гонкуры, Гюисманс, Гауптман, импрессионисты в области живописи. Натурализм, провозглашенный во Франции Золя, а в немецкой литературе Арно Гольцем и Гауптманом, родственный импрессионизму в живописи, имел гро-

мадный успех, несмотря на все элементы скандала, сопровождавшие обычно появление таких программ. Немаловажным фактором было также влияние натурализма в литературе социалистических партий и стремление литераторов нового направления принять участие в первых опытах самостоятельного культурного творчества рабочего класса.

Так, в Германии 1880—1890-х годов к социал-демократии примыкали или старались примкнуть такие известные литераторы нового направления, как Герман Бар, Пауль Эрнст, Арно Гольц, ей сочувствовали многие романисты и драматурги до Гауптмана включительно, часто находившиеся под влиянием позднего Ницше. Одно время, до 1892 года, в руках полуанархистов-полунатуралистов, стремившихся захватить монополию на выражение пролетарской классовой идеологии в искусстве, находилась так называемая «Свободная народная сцена» — рабочий театр Берлина. Во Франции влияние натурализма переплеталось с деятельностью секты позитивистов, последователей Конта, имевшей свои ячейки даже среди рабочих.

Все это впервые поставило марксизм лицом к лицу с нарождающейся *идеологией авангардизма* — совершенно новым явлением, которое можно определить как буржуазный бунт против традиционного мещанства, академического искусства, школьной метафизики и старой морали. Основной схемой этого движения стала абстрактная противоположность между *новым* и *старым*, между прогрессом техники, успехами естественных наук, освобождением от патриархальных предрассудков, с одной стороны, и оппозицией к современности, откуда бы эта оппозиция ни исходила, — с другой. К *старому* многие буржуазные публицисты тех лет относили и гражданское идейное искусство, и традицию классического реализма, и демократию.

Марксистская критика верно почувствовала, что в этой абстракции «нового» содержится род социальной демагогии, в которой скрывается, собственно, старая буржуазная точка зрения, подогретая двусмысленным энтузиазмом в пользу больших городов, безличной жизни масс. Многие критические элементы, заключавшиеся в натурализме, его презрение к заскорузлой среде мещан и чиновников, его попытки смотреть в будущее, а не в прошлое были вполне оправданны. Но *не все старое плохо, не все новое хорошо* — вот позиция, занятая марксистской литературой по отношению к первым манифестациям европейского «авангарда». Борьба классической марксистской литературы с растущей опасностью этой обманчивой новизны есть наша незаменимая традиция. Блестящая полемика П. Лафарга, Ф. Меринга, Г. В. Плеханова, К. Цеткин, В. В. Воровского и других лучших марксистских авторов против первых явлений упадка в буржуазном искусстве не должна быть забыта.

История марксизма есть диалектический процесс, имеющий свои противоречия. Но самые глубокие и объективные тенден-

ции этого процесса ясно выражены в деятельности В. И. Ленина. В свете его идей сложный, живой процесс развития марксистской эстетики приобретает свое внутреннее единство, свой недвусмысленный партийный характер.

В момент величайшей исторической важности, в эпоху практического осуществления марксистской идеи нового общества Ленин высказал нечто глубоко важное, может быть, самое важное о тех странных явлениях художественной жизни, которые привлекали уже внимание Лафарга, Меринга, Плеханова. Самые заумные формы выражения авангардизма в искусстве, достигшие, как известно, в этот период фантастических масштабов, стояли для Ленина в одном ряду с мелкобуржуазной анархией, распыленностью общественных сил, хаотической ломкой, лишенной внутреннего смысла, растаскиванием общественного добра, мешочничеством и всеми формами чисто негативного, разрушительного бунта мелкой собственности, способной произвести из себя не социалистическую организацию и высшую культуру, а только бюрократизм и произвол Тита Титыча.

Таковы были для Ленина социальные корни того «ницшеанского типа» (говоря словами Воровского), который принял в революционной России более плебейские формы — бешеную активность всевозможных мелких карьеристов и хищников, примазавшихся к великой революции, чтобы воспользоваться ею для своего личного подъема.

С политической точки зрения ложное сознание, проистекающее из жизнедеятельности этого социального типа, могло иметь широкий размах колебаний в ту и другую сторону. Мелкобуржуазная анархия вела к бунтам кулачества и всякой контрреволюции. Но она оказывала воздействие и на сознание многих убежденных коммунистов или сочувствующих коммунизму людей, настроенных в духе чрезмерного отрицания всего старого — вплоть до отрицания семьи, общественного порядка, государственности, культурной традиции. В этот период Ленин не раз говорил, что самой большой опасностью для настоящих революционеров является, по существу, опасность чрезмерной «левизны», обожествления революции, веры в военно-административные методы решения вопросов хозяйства и культуры, комчванство, то есть убеждение в том, что все эти вопросы можно решить «нахрапом», посредством простого приказа. Для Ленина не было разницы между авангардизмом в политике, который не раз давал себя знать в эту эпоху в различных оппозициях и уклонах типа детской болезни «левизны» в коммунизме, и «нелепейшими кривляниями» полуфилософии-полуискусства, выдаваемыми за самое смелое культурное творчество.

С этой точки зрения не лишено интереса одно любопытное место из воспоминаний старого немецкого коммуниста, участника III конгресса Коммунистического Интернационала в 1920 году Фрица Геккерта, который рассказывает: «В гости-

нице «Континенталь» была устроена маленькая выставка так называемых «революционных» художников. Там фигурировало на фоне пестрой мазни всякое старое тряпье, черепки, кусок печной трубы и т. п., прибитые к полотнам,— и вся эта ерунда должна была представлять новое искусство. Я был просто возмущен. Когда я спорил с товарищем, пытавшимся доказать, что в этих «художествах» есть какой-то смысл (кажется, это был художник Уитц), то Ленин, стоя сзади меня и покачивая головой, сказал мне:

— Вот видите, товарищ Геккерт, и у нас такое бывает!»[1]

Совершенно ясно, что Ленин считал эти «художества» выражением той же самой болезни, которая проявлялась тогда в политическом авангардизме многих коммунистов, и не только немецких. Что же касается отношения Ленина к подобным явлениям в самой революционной России, то об этом мы имеем достоверные сведения хотя бы из воспоминаний Клары Цеткин.

В ответ на замечание Цеткин о том, что в Советской России наряду с горячими поисками нового содержания, новых форм и путей в области культуры замечается часто искусственное культурническое «модничанье» и подражание западным образцам, Ленин ответил, что пробуждение новых сил и хаотическое брожение, вызванное революцией, неизбежны. Революция освободила художника от прежних оков, она открыла ему дорогу к творчеству, свободному от моды и прихоти царского двора, от вкуса и причуд аристократов и буржуазии. Но она сделала это не для того, чтобы поставить на место старых вкусов бессмысленный хаос. И Ленин высказал в этой беседе ту же тревогу, которая часто звучала в его выступлениях тех лет.

Хаотическое брожение должно быть подчинено разумному контролю и руководству с точки зрения коммунизма, в противном случае оно будет способствовать восстановлению буржуазных порядков. Крайности сходятся, поэтому чрезмерное отрицание вовсе не способствует целям революции.

«Мы чересчур большие «ниспровергатели в живописи»,— сказал Ленин.— Красивое нужно сохранить, взять его как образец, исходить из него, даже если оно «старое». Почему нам нужно отворачиваться от истинно прекрасного, отказываться от него, как от исходного пункта для дальнейшего развития, только на том основании, что оно «старо»? Почему надо преклоняться перед новым, как перед богом, которому надо покориться только потому, что «это ново»? Бессмыслица, сплошная бессмыслица! Здесь много лицемерия и, конечно, бессознательного почтения к художественной моде, господствующей на Западе. Мы хорошие революционеры, но мы чувствуем себя почему-то обязанными доказать, что мы тоже стоим «на высоте современной культуры». Я же имею смелость заявить себя

---

[1] Воспоминания о Владимире Ильиче Ленине в 5-ти т., т. 5. М., 1970, с. 360.

«варваром». Я не в силах считать произведения экспрессионизма, футуризма, кубизма и прочих «измов» высшим проявлением художественного гения. Я их не понимаю. Я не испытываю от них никакой радости» [1].

Трудно найти более ясное отталкивание от той «современности», которая, к сожалению, уже успела убедить немалое число людей в своем законном происхождении.

Выразив возмущение «нелепейшим кривлянием» в живописи, Ленин дает понять, что, с его точки зрения, дело не сводится к тому, чтобы заменить одну манеру другой. Важно не наше мнение об искусстве. «Важно также не то, что дает искусство нескольким сотням, даже нескольким тысячам общего количества населения, исчисляемого миллионами. Искусство принадлежит народу. Оно должно уходить своими глубочайшими корнями в самую толщу широких трудящихся масс. Оно должно быть понятно этим массам и любимо ими. Оно должно объединять чувство, мысль и волю этих масс, подымать их. Оно должно пробуждать в них художников и развивать их. Должны ли мы небольшому меньшинству преподносить сладкие, утонченные бисквиты, тогда как рабочие и крестьянские массы нуждаются в черном хлебе? Я понимаю это, само собой разумеется, не только в буквальном смысле слова, но и фигурально: мы должны всегда иметь перед глазами рабочих и крестьян. Ради них мы должны научиться хозяйничать, считать. Это относится также к области искусства и культуры» [2].

Это последовательное выражение ленинизма в области оценки задач художественной культуры настолько ясно, что не требует особых комментариев. И можно только удивляться развязности тех ценителей «авангарда», которые иногда в наши дни пытаются перетолковать ленинские слова на свой лад, утверждая, что «левое» искусство было отвергнуто Лениным лишь потому, что он считал народную массу недостаточно культурной для понимания его. Мы надеемся, что собранный в этой антологии материал покажет каждому добросовестному читателю, как тесно связана критика анархо-декадентских идей в искусстве с общим развитием марксистской литературы начиная с последних лет жизни Ф. Энгельса.

Книга построена в соответствии с историческими ступенями развития этой литературы, а также с законом перенесения центра революционной борьбы с Запада на Восток и оканчивается ленинским этапом в развитии марксизма. В конце книги читатель найдет краткие примечания. Более подробный анализ вопроса о незаменимой традиции марксистской критики модернизма содержится в специальной литературе.

---

[1] Воспоминания о Владимире Ильиче Ленине в 5-ти т., т. 5, с. 13—14.
[2] Там же, с. 14.

I. МАРКСИСТСКАЯ КРИТИКА 1880—1890-Х ГОДОВ ВО ФРАНЦИИ

Поль Лафарг

П. ЛАФАРГ

Принципы натурализма — новый способ оправдания буржуазного общества

<...> Золя, так же как и другие «метры», не создал школы — характерной чертой современных метров является отсутствие учеников,— однако он отличается от большинства наших вождей литературных школ, так как он ввел в роман новый момент.

Романисты хотели бы, чтобы реализм изображенных ими действующих лиц казался правдоподобным. Для этого они дают им имена из Ботэна [1], вкладывают в их уста слова, приписывают им действия, которых нахватали как попало из окружащей жизни, главным же образом из газет, и которые они затем старательно подбирали, сопоставляли и добросовестно каталогизировали. Но, несмотря на все это, их человечки и барышни не вызывают иллюзии, что они действительно жили, что они живые люди из плоти и крови. Они не живут нашей жизнью, они не говорят о том, что нас волнует, они не увлекаются нашими иллюзиями, не страдают от тех желаний, которые мучат нас. Они производят впечатление набитых опилками кукол, которых автор дергает за веревочки, чтобы заставить их двигаться согласно задуманному действию. Викторы и Юлии, изображенные в этих романах, живут, любят и умирают, но все они действуют так, как им взбредет в голову, не подчиняясь властной силе потребностей их собственного организма и не испытывая влияния окружающей их социальной среды. Это необыкновенные существа, которые возвышаются над обыкновенной человеческой природой и управляют социальными событиями.

Авторы римских комедий для развязки запутанной ситуации применяли «Deus ex machina» — внезапно спускавшегося сверху бога. Современные романисты употребляют этот наивный и много раз осмеянный прием; но в усовершенствованном виде: в продолжение всего романа они заставляют своих героев и героинь исполнять роль такого бога. Золя похвальным образом старался изгнать из романа этот фантастический прием. По крайней мере он сделал попытку лишить всемогущества действующих в романе лиц и привести их поступки в связь с определенными причинами. Нередко он заходил даже так далеко, что отнимал у изображаемых им людей свободную волю и подчинял их властной силе двойной зависимости: внутренней — физиологической и внешней — социальной.

---

[1] Ботэн — парижская адресная книга.

Действующие лица романов Золя изображены как люди, развивающиеся под гнетом определенной наследственности. Это сделано для того, чтобы дать объяснение всему их поведению. Некоторые из героев Золя — алкоголики[1], иные одержимы наследственным сумасшествием, в других случаях они выбиты из колеи каким-нибудь несчастьем; многие из его героинь становятся на всю жизнь ненормальными из-за того, что были грубо лишены девственности. В каждом его романе события составлены и сгруппированы так, чтобы дать возможность развиваться болезненному явлению[2].

Патологическая необходимость, которой подчиняются все герои Золя, не только определяет их характер и поступки, но влияет и на самого автора. Она ослепляет его, мешает видеть, как развиваются события в действительной жизни и как даже глубоко вкоренившиеся наследственные черты изменяются благодаря воздействию среды, в которой живет индивидуум. В примерах подобного изменения, разумеется, нет недостатка. Размеренный образ жизни и бережливость, отличавшие многие поколения филистеров, пока они жили в узких мелкобуржуазных рамках, быстро, за жизнь одного поколения, были отброшены и перешли в разнузданность и безумную расточительность, как только этим филистерам удалось завоевать себе место в кругах крупных коммерсантов и финансистов.

Так как в наше время вошли в моду естественные науки, то Золя старался нововведениям в своих романах придать естественноисторическую окраску. Он объявил себя учеником Клода Бернара и ответственность за свои литературно-патологические фантазии сваливал на великого физиолога. Некоторым извинением для Золя может быть только его полное незнание теории Клода Бернара, придававшего решающее значение влиянию органической среды на жизнь физиологических элементов.

Теория, которой бессознательно придерживается Золя, принадлежит не Клоду Бернару, а Ломброзо. Он в свою очередь

[1] В «Западне» действие развертывается вокруг наследственного алкоголизма. <...>

Если бы Золя как основную внешнюю причину пьянства своих героев выставил те условия, при которых кровельщики и другие рабочие принуждены искать работу, он сделал бы этим свою «Западню» произведением большой значимости, чего сейчас никак нельзя сказать о ней.

Но более того: роман «Западня» должен быть прямо отмечен как вредное явление. Изданный через несколько лет после Парижской коммуны, во время сильнейшей реакции, когда прочность даже республиканского правительства стояла под вопросом, роман был очень благожелательно принят реакционерами. Им было удобно укрепить его успех, ибо они были счастливы видеть, что рабочие, перед которыми они дрожали, изображены в виде каких-то омерзительных пьяниц. Когда Золя в своем романе «Накипь» раскрыл всю грязь буржуазного общества, те же люди, с восторгом встретившие «Западню», пришли в «нравственно-эстетическое» негодование и кричали на все лады, что этот роман есть осквернение искусства. Они испытывали большое удовольствие, когда рабочий класс забрасывали грязью, но, конечно, не хотели признать правдивого изображения нравов буржуазии.

[2] В «Западне» можно с отчетливостью наблюдать способ и манеру Золя в построении его романов. Из газет и различных литературных произведений автор насобирал выражения и обороты речи, употребляемые в низших слоях населения, и, чтобы использовать их, он сочиняет целые сцены. «Западня» не есть плод непосредственных наблюдений, в значительно большей степени этот роман составлен для того, чтобы в изобилии предложить читателю образцы разговорного языка парижских рабочих.

также не сам создал эту теорию, но использовал ее, чтобы благодаря невежеству так называемых просвещенных людей составить себе европейское имя.

Теория преступности Ломброзо вульгарно-фаталистична. Как герой «Западни» из-за своей наследственности должен был неизбежно впасть в алкоголизм, так и другие преступники благодаря своему организму обречены совершать преступления. Находись они хоть десять раз в самых разнообразных условиях и положениях, они роковым образом — хотят они этого или не хотят — должны совершить преступление. А обществу, следовательно, остается лишь стараться оградить себя от этих опасных людей, как от ядовитых змей или хищных зверей. Эта фаталистическая теория явно приводит нас к тому же заключению, что и теория деистов о свободе воли.

Как одна, так и другая делают человека единственно ответственным за его поступки; без малейших угрызений обе оправдывают общество, нисколько не стараясь выяснить, не несет ли оно хотя бы частично ответственности за каждое совершенное преступление.

Как известно, великий статистик Кетле ставил в вину обществу все преступления, совершавшиеся из года в год с почти математически правильной последовательностью. Теория преступности Ломброзо вышла из неправильно изложенного Геккелем, Спенсером, Гальтоном и их последователями учения Дарвина, ссылаясь на которое они ухитрились объяснить высокое социальное положение капиталистов унаследованными ими исключительными индивидуальными свойствами.

Золя сумел прекрасно использовать теорию преступности. Она упростила его задачу как писателя нравов, помогла ему найти новые эффекты и сняла с него необходимость исследовать воздействия социальной среды, в которой живут его герои: ведь они подчиняются некоей органической фатальности, приводящей к новому виду развязок типа «Deus ex machina». Это дает Золя возможность отказаться от психологического анализа, к которому он питает нескрываемое отвращение. «Заниматься психологией,— говорит он где-то,— значит экспериментировать с головой человека», тогда как сам он претендует на «демонстрацию экспериментов с целым человеком».

Идеи Золя насчет того, что он понимает под экспериментом и под ролью головы в человеческом организме, очень сбивчивы и неясны[1]. <...>

Лафарг П. «Деньги» Золя.— Литературно-критические статьи. М., 1936, с. 202—207.

---

[1] Золя в своей книге об «экспериментальном романе» говорит: «Романисты-натуралисты наблюдают и экспериментируют. Вся их задача состоит в том, чтобы выйти из сомнения, в котором они будут находиться перед лицом малоизвестной жизненной правды до тех пор, пока экспериментальная идея не разбудит вдруг их талант и не заставит их взяться за опыт анализа фактов и овладевания

Золя и Бальзак. Две эпохи

<...> В романах Бальзака мы также находим психологическую необходимость, но совершенно другого рода, чем у Золя. Бальзак ведет свое начало от Жоффруа Сент-Илера — ученика и последователя Ламарка, гениального представителя теории среды, теории о связи между внешним миром и тем влиянием, которое он имеет на развивающиеся в нем организмы. Он принадлежит к последователям теории, которую принимал и Гёте, о корреляции, существующей между различными органами. Каждое изменение, происходящее во внешнем мире, находит, если можно так выразиться, отражение в соответственном изменении среди обитающих в нем животных и растений. Каждое изменение определенного органа у какого-нибудь животного также неизбежно влияет на строение других его органов. Если бы, например, было возможно изменить форму зубов у льва, то следствием этого явилось бы изменение формы его челюстей, в то же время изменились бы и другие его органы, а также такие свойства его характера, как смелость, жестокость и т. д.

То же самое получается при перемещении животных из естественных условий в искусственные, как это имело место, например, с домашними животными. Перемена условий жизни с необходимостью приводит к изменению органов, нравов и характера указанных животных.

Бальзак, убежденный в правдивости этой теории, с бесконечной тщательностью описывал те условия, в которых жили и действовали его герои. Он не избегал анализа «тысячи сложных причин», пугавших Золя и, однако, определяющих поступки человека и влияющих на человеческие страсти. Бальзак анализирует их гораздо больше, чем Золя, и с таким удовольствием, что для того читателя, который ищет в чтении романов не поучения, а только развлечения, бывает даже скучен. Флоберу, Золя, Гонкурам — вообще большинству романистов, пре-

---

ими». Эта фраза содержит в себе тройную галиматью. Как можно находиться перед *лицом* правды, не имеющей ни головы, ни хвоста, ни изнанки, ни лица? Что такое экспериментальная идея? Вероятно, идея об устройстве эксперимента? И когда и какой писатель предпринимал эксперименты с каким-либо человеческим существом? Разве что Ретиф де ля Бретон, который экспериментировал над собой, что Золя, наверно, остерегался делать, так как он вел самый спокойный и пошлый мелкобуржуазный образ жизни, какой только можно себе представить.

В своем романе «Деньги» Золя справедливо критикует «психологические забавы, которыми угрожают заменить игру на рояле и вышивание», введенные в моду цветистым Бурже, любимым психологом буржуазных дам. «Мадам Каролина,— говорится в этом романе,— была женщина ясного ума и здравого смысла. Она принимала жизненные явления, не утруждая себя стараниями объяснить тысячи сложнейших причин, вызвавшие их. По ее мнению, это бесконечное пережевывание чувств и мыслей и изысканный анализ сердца и мозга, доходящий до изучения каждого волоска, не что иное, как пустое времяпрепровождение для праздных салонных дам, не имеющих забот ни о хозяйстве, ни о ребенке. Это занятие для дам, которые дают своему уму резвиться и прыгать и ищут оправдания своему безделью в изучении души, которым маскируют свои похотливые желания, охватывающие герцогинь так же, как и кельнерш». Здесь Золя вкладывает в уста Каролины свою собственную философию. Как и он, она также смешивает исследование сложных причин явлений с выдаваемой за психологию сентиментальной болтовней салонных дам об их милых слабостях.

тендующих на литературную известность,— правятся блестящие описания, напоминающие искусство пианиста-виртуоза. Сами по себе их описания в большинстве случаев являются жанровыми картинами, они часто заготовляются заранее и заботливо хранятся в письменном столе для будущего употребления. Затем они вставляются в роман там и сям как иллюстрации или заключительные виньетки. Такие описания могут служить доказательством большого искусства писателя, но сами по себе они являются пустым и бессмысленным прибавлением, которое уменьшает интерес к развертывающемуся сюжету. Если выбросить эти описания, то это не только не испортило бы произведение, но, наоборот, произведение несомненно выиграло бы.

Мастерские и глубокие описания Бальзака, напротив, ведут к более ясному пониманию характеров и действий, которые он изображает. Благодаря тому что его герои и героини живут в тех или иных условиях, у них должны развиваться определенные страсти и они вынуждены действовать соответственным образом.

Все без исключения герои Бальзака одержимы какой-нибудь одной страстью, которая становится для них своего рода физиологическим роком. Но если они приносят с собой на землю зародыш этой страсти, то этот зародыш развивается постепенно лишь под влиянием окружающих условий. Когда же страсть достигнет высшей точки своего развития (как, например, любовь у Горио, скупость у Гранде, стремление к научным изысканиям у Балтазара Клаэса, тщеславие у Кревеля, чувственность у барона Юло), тогда она становится неограниченной владычицей, она заглушает и подавляет одно за другим все остальные чувства и превращает одержимого человека в мономана.

Романы Бальзака — эпопеи торжествующей страсти: в них человек становится игрушкой какой-нибудь страсти, властвующей над ним и терзающей его, как в греческой трагедии он становится игрушкой какого-нибудь божества, которое ведет его своими велениями то к преступлению, то к героическим подвигам. После Эсхила и Шекспира — этот последний также делал своих героев жертвами какой-нибудь страсти и отдавал их ей на растерзание — ни один писатель не обрисовывал дошедшую до пароксизма, до безумия страсть с такой неумолимой проникновенностью, с такой силой, как Бальзак.

Золя утверждает, что он преемник Бальзака. Но на самом деле он во всем отличается от него: и своей философией, и языком, и манерой наблюдения, и приемами, при помощи которых он развивает свой роман, вводит в него героев, заставляет их действовать и описывает их страсти. Кроме того, он отличается от Бальзака характерной для его произведений новой чертой, введенной им впервые в роман, чертой, послужившей основой его неоспоримого превосходства над другими современными романистами, хотя некоторым из них он и уступает: Додэ — в ис-

кусстве описания, Галеви — в остроте и тонкости наблюдения. Оригинальность Золя основана на том, что он показывает, как некая социальная сила прибивает человека к земле и уничтожает его. Бальзаку принадлежит, как говорит Золя, «огромная заслуга раскрытия всего ужасающего трагизма, сросшегося с деньгами». Но Золя — единственный современный писатель, который попытался изобразить в полном объеме, как социальная необходимость покоряет человека и уничтожает его.

В то время, когда писал Бальзак (он умер в 1850 году), грандиозная концентрация капиталов, характеризующая нашу эпоху, еще только начиналась; так было и во Франции. Тогда еще не знали огромных магазинов, в которых длина коридоров измеряется километрами, количество продавцов и продавщиц исчисляется тысячами, тех магазинов-гигантов, в которых собраны все товары, какие только можно придумать, и расставлены по разным отделениям, так, что в них можно найти как писчебумажные и парфюмерные принадлежности, так и домашнюю утварь, шляпы, костюмы, перчатки, обувь, белье и даже упряжь для лошадей. В то время не было также и таких прядильных и ткацких фабрик, металлургических заводов и доменных печей, на которых занята целая армия рабочих и работниц; тогда не знали еще и финансовых обществ, распоряжавшихся десятками и сотнями миллионов. Конечно, и тогда шла борьба за существование. Она велась всегда, но тогда теория этой борьбы еще не была сформулирована, а употребляемые сейчас выражения для характеризующих ее фактов еще не были найдены. Борьба эта имела тогда другую форму и другие характерные особенности, чем в наши дни, когда с появлением новых громадных экономических организмов, подобных тем, о которых мы только что говорили, она претерпела значительные изменения. В то время борьба за существование не была такой деморализующей, как теперь; она не развращала людей, но даже развивала в них такие достоинства, как храбрость, настойчивость, сообразительность, осторожность, предусмотрительность, аккуратность и т. п.

Бальзак наблюдал, а следовательно, и описывал людей, употреблявших в борьбе друг с другом собственную физическую или умственную силу. Борьба за существование, шедшая в то время между людьми, имела много общего с борьбой животных, которые стараются победить друг друга в непосредственной схватке, пуская в ход когти и зубы, ловкость и хитрость.

В наши дни борьба за существование приняла другой характер; по мере того как развивается капиталистическая цивилизация, эта борьба становится все более жестокой и острой. Борьба отдельных людей между собой сменяется борьбой целых экономических организмов (банков, фабрик, рудников, магазинов-гигантов), и сила и сообразительность отдельных людей исчезают перед их неудержимой мощью, действующей слепо, подобно стихии. Человека, захваченного колесами этой силы, под-

брасывает вверх, уносит вперед, кидает из стороны в сторону, точно мячик. Сегодня он вознесен на вершину всего земного счастья, завтра его низвергают с этой высоты и топчут ногами, как жалкую соломинку, и, даже собрав весь свой ум, напрягая всю свою энергию, он не может оказать этой силе ни малейшего сопротивления. В наши дни экономическая небходимость выступает несокрушимо против человека. Те силы, которые во времена Бальзака люди употребляли на то, чтобы возвыситься в обществе, влезть на плечи своим конкурентам и двигаться вперед, шагая через их тела, сегодня они вынуждены употреблять на то, чтобы бороться за жалкое, нищенское существование. Шаг за шагом, подобно тому как изменился прежний характер борьбы человека за существование, неизбежно изменилась также и сама природа человека — она стала низменней и мельче.

Искалеченный, превращенный в карлика человек нашел свое отражение также и в современном романе. Роман теперь не заполняется больше невероятными приключениями, в погоню за которыми устремляется герой, как дикий зверь на арену, чтобы победоносно испытать свои силы в удивительнейших, необыкновенных столкновениях, к великому удовлетворению увлеченного читателя, чувствующего в себе дерзкое бесстрашие и страстный пыл выведенных перед ним фантастических героев, не отступающих ни перед одним из будто бы непреодолимых препятствий, которыми намеренно усеян их путь. Когда современные писатели хотят удовлетворить интересы определенного круга читателей, требующих изображения борьбы отдельного индивидуума, они берут своих героев из среды жуликов и бандитов, где еще можно найти такие положения, когда люди цивилизованные в борьбе за существование вынуждены прибегать к хитрости, смелости и жестокости дикарей.

В других кругах общества борьба так бесцветна и однообразна, что она лишена всякого захватывающего интереса. Романисты, пишущие для так называемых высших и образованных классов, оказываются вынужденными изгонять из своих произведений всякое драматическое положение. Высшим искусством у новой школы считается полный отказ от развития действия, а так как молодые последователи этой школы не обладают никакими критическими и философскими способностями, то их произведения — пустые упражнения в разговорной гимнастике. Они вполне законченные ритористы [1].

---

[1] Бельгийский писатель Камилл Лемонье, который с исключительной виртуозностью коверкает и выворачивает французский язык, сделал недавно из своего романа «Самец», имевшего большой литературный успех, четырехактную драму. В этом романе описана история любви бродяги-браконьера; автору, должно быть, очень трудно было сделать героем человека, стоящего над законом, движимого бурной страстью и ведущего ожесточенную борьбу с властями против права собственности. Бродяга олицетворяет чистую природу. Чтобы оживить свою драму и придать ей более радостный тон (современные писатели мрачны, как восточные плакальщицы), автор ввел в нее сцену из Анри Монье, в которой изображается,

Когда талант Золя достиг полного развития, у него хватило смелости взяться за большие социальные явления и за события современной жизни. Он сделал попытку описать влияние, которое оказывают экономические организмы на современное человечество.

В романе «Дамское счастье» автор вводит нас в жизнь экономического чудовища — парижского универсального магазина. Он показывает нам, как этот минотавр поглощает расположенные по соседству с ним маленькие магазины, как он пожирает их покупателей, вбирает в себя их посетителей и делает из их хозяев своих подчиненных и служащих, как он будит и развивает в своих подчиненных — приказчиках, продавцах и продавщицах — интересы страсти и соперничества, не развившиеся бы при других обстоятельствах. В дни сезонных выставок он возбуждает в них лихорадочное желание все продать во что бы то ни стало, как сигнал к морской атаке воспламеняет воинственный дух на военном корабле.

В «Жерминале» перед нами предстают рудники — хозяйничающее под землей чудовище, которое поглощает людей, лошадей и машины и выбрасывает уголь. Это чудовище изменяет природу, отравляет воздух и уничтожает растительность вокруг своей жадной пасти; оно собирает в стада людей, живших прежде как отдельные мелкие земельные собственники. Оно отбирает у них клочки земли, принуждает их никогда не видеть дневного света и жить при бледном мигающем свете маленькой лампочки среди тысячи опасностей, которым они подвергаются изо дня в день, не подозревая даже своей храбрости. В этом романе Золя показывает нам, как это хозяйничающее под землей чудовище, через страдания и нищету, через разнообразные муки ведущее людей против капитализма,— чудовище, которое, как бог Паскаля, существует везде и нигде,— доводит их до стачки, кровавых битв и преступлений.

Указать роману новый путь, вводя в него описание и анализ современных экономических организмов-гигантов и их влияния на характер и участь людей,— это было смелым решением. Одна попытка осуществить это решение делает Золя новатором и ставит его на особое, выдающееся место в нашей современной литературе.

Однако роман такого рода ставит перед автором гораздо более трудную задачу, чем любовно-адюльтерные истории совре-

---

как один мужик продает другому корову, как они торгуются из-за денег и как каждый старается надуть другого. Сцена вызывает веселье и смех. Вследствие этого Лемонье жалел, что вставил ее в свою драму. Его протест против того, как эта сцена была принята публикой, характерен для новой литературной школы.

«Это дань современной моде,— говорит он.— Дань вкусу публики ко всему материальному, к действию, полному движения и шума... Это действие, по моему мнению, является больным местом произведения, так как оно нарушает гармонию между землей и ее творением. Однако приходится примириться с этим действием и утешиться надеждой на лучшие времена, когда возможно будет написать произведение без действия, состоящее только из картины оттенков и быстрой смены чувств и мыслей, произведение, изображающее единую простую жизнь, без всяких сложностей, которые мы считаем необходимым вносить в нее».

менных литераторов, показавших себя законченными стилистами, но проявивших зато совершенно чудовищное незнание явлений и событий современной жизни, которую, по их утверждению, они описывают. Не считая грамматики и словаря, а также нескольких сплетен, разошедшихся по модным бульварам или кочующих из салона в салон, а также новостей и уголовных происшествий, собранных в газетах под рубрикой «разное», они знают так мало, как будто только что свалились с луны.

Чтобы написать такой роман, о каком мы говорили выше, так, как он должен быть написан, автор его должен был бы жить в непосредственной близости к такому экономическому чудовищу. Он должен был бы изучить его природу, проникнуть в глубину его существа, испытать на собственном теле его когти и зубы и дрожать от гнева на виновника пережитых ужасов. Подобный автор еще не появился, и мы сомневаемся в возможности его появления. Люди, захваченные колесами производственного механизма, из-за чрезмерной работы и нищеты опускаются на такую низкую ступень, доходят до такого отупения, что у них хватает сил только на то, чтобы страдать, но рассказывать о своих страданиях они уже не в состоянии. Люди прежних поколений, создавшие «Илиаду» и другие героические истории, считающиеся лучшими творениями человеческого ума, были невежественны и необразованны. Они были более невежественны и необразованны, чем пролетарии наших дней, которые умеют читать, а иногда даже и писать, но они обладали поэтическим талантом. Они пели о своих радостях и страданиях, о любви и ненависти, праздниках и битвах. Пролетарии, сделавшись придатком крупных индустриальных производственных механизмов, утратили прекрасный дар поэтического выражения, дар, которым обладают варвары-дикари, а также полуцивилизованные крестьяне Бретани. Язык современных наемных рабочих, к великому сожалению, так ужасно обеднел, что содержит в наши дни какие-нибудь несколько сот слов, посредством которых могут быть выражены только самые необходимые потребности и простейшие чувства. С XVI столетия французский народный и литературный язык становится все беднее и беднее словами и выражениями. Этот факт — характерный симптом увеличивающегося оскудения людей.

Вследствие этого создавать социальный роман, каким мы его описали выше, приходится тому, кто, желая изобразить жизнь наемных рабочих, стоит перед ней лишь как беспристрастный, посторонний наблюдатель. Ученый, в течение долгого времени занимавшийся изучением развития современных экономических организмов и наблюдавший, какие ужасные последствия они несут для рабочей массы, мог бы действительно взяться за эту задачу, если бы в наши дни ученые не замыкались в своих специальных научных изысканиях, точно замуро-

ванные в них, и если бы они оказались способными оставить на время свои исследования, чтобы изобразить в художественной форме современные им факты социальной жизни. Следовательно, неизбежно, что эта задача достается беллетристам, совершенно к этому не подготовленным вследствие ничтожности их практических знаний, а также вследствие условий и образа их жизни и мыслей. Им не хватает опыта, и они могут только поверхностно наблюдать людей и события той жизни, которую они описывают. Хотя они гордятся тем, что рисуют действительную жизнь, их взор останавливается только на внешней стороне вещей. В развертывающейся перед ними картине повседневной жизни они схватывают только внешние, поверхностные явления.

Брюнетьер, критик журнала «Revue des deux mondes», справедливо говорит о них: «Их глаза и руки сделаны таким образом, что они видят, наблюдают и передают только то, что считают способным возбудить любопытство той публики, к которой они обращаются». К сожалению, мы должны констатировать, что в этом отношении Золя не является исключением среди своих коллег. <...>

Лафарг П. «Деньги» Золя.— Литературно-критические статьи, с. 207—215.

Талант Золя и недостатки натуралистического метода

<...>Достойно сожаления, что Золя, человек с бесспорным и неоспоримым талантом, ведет жизнь отшельника и благодаря этому теряет способность правильно изображать то, что он описывает. Натуралист и химик тоже удаляются от мира, но они уединяются в своей лаборатории, чтоб изучать в непосредственной близости предметы и их свойства, которые их интересуют и которые они хотят исследовать. Когда же Золя живет и творит в отшельническом уединении, то он удаляется именно от тех предметов и свойств, которые служат объектом его изучения. Таким образом, он принужден «peindre de chic» [1], да будет мне дозволено применить этот характерный термин художников.

Он думает устранить несовершенство своего метода беглым осмотром в действительности тех условий жизни, которые он хочет описать. Так, например, он едет 50—100 миль на паровозе, чтобы ознакомиться с ощущениями машиниста; посещает большие универсальные магазины в дни сезонных выставок и распродаж и наблюдает бурный людской поток, изучая страсти, волнующие коммерсантов и людей, им подвластных. Он проводит неделю на угольных копях в Босе, чтобы изучить образ

[1] Писать картины не с натуры, а по памяти и описаниям (*франц.*).

жизни углекопов и крестьян и писать о них на основании собственных наблюдений. Эти мимолетные наблюдения он пополняет сведениями, добытыми из книг, газет и частных бесед. Работа Золя и его наблюдения сводятся в конце концов к работе газетного репортера.

Как только случится какое-нибудь событие, совершенно несведущие репортеры мчатся к месту происшествия. Они не могут терять время на основательное исследование обстоятельств, о которых им надо писать: они должны увидеть все в одно мгновение, а потому видят только поверхность таких явлений, которые каждому бросаются в глаза. Они не в состоянии разобраться в существенных моментах события, выяснить его причины, проследить и осознать разнообразие действия и противодействия этих причин. Не удивительно поэтому, что в заметках репортеров, как и в заметках Золя, оказывается очень мало оригинальных наблюдений — таких, которых не делали бы неоднократно и раньше.

Золя глазом художника схватывает на лету внешнюю сторону вещи, запечатлевает ее и, обладая большим изобразительным талантом, маскирует банальность своих наблюдений романтическими картинами, которые захватывают читателя и держат в плену, но не переносят на место действия и не дают ему ясного представления о предмете. Художник-живописец может без труда воспроизвести картину по рассказам путешественника, описывающего просто, без беллетристических претензий, то, что он видел; но это очень трудно, почти невозможно сделать со слов беллетриста, который стремится только к тому, чтоб ослепить нас богатством образов и красочностью языка.

Золя ищет успеха ради успеха. Он оценивает талант писателя по количеству сбываемых издателем томов. Так как буржуазная публика меньше всего любит новшества, то он остерегается преподносить ей что-нибудь новое. Скриб, хорошо знавший эту слабость буржуазного ума, сказал в ответ на остроумную шутку своего друга: «Повторяйте эту шутку всегда, напечатайте ее, заставьте пройти повсюду, и, когда она обойдет целый круг и будет у каждого на языке, тогда я введу ее в свое произведение. Все те, кто ее слышал и повторял, будут мне рукоплескать». Читатели, для которых Бальзак скучен — а таково большинство читающей публики,— не будут знакомиться с глубоким произведением, с серьезным и настоящим документальным исследованием, употребляя излюбленное выражение Золя и его друзей. Сцены и образы, мелькающие перед их глазами, как картины в волшебном фонаре, отвечают их потребностям и не заставляют их напрягать внимание; всякое размышление становится для них излишней головоломкой.

Золя знает вкус публики: он пускается в пространные описания, но при этом рисует своих героев только бегло, широкими мазками. Так как он наблюдал и изучал их лишь мимоходом,

то они редко подходят для тех ситуаций, в которые ставит их автор. Большинство своих персонажей Золя получил из вторых рук, и потому описаны они неестественно. Рассказывают, например, что он заставил одного художника нарисовать углекопа в натуральную величину во всех положениях, принимаемых им во время работы, чтобы описать углекопов в «Жерминале».

Описание, помещенное в первой главе романа «Земля», не представляет сцены, виденной самим автором; это, скорее, поэтическое воспроизведение знаменитой картины Милле «Сеятель» («Le Semeur»), украшенное вплетенным в него эпизодом случки коровы, который был протокольно описан Ролина в одном из его стихотворений еще задолго до Золя.

Биограф Золя Поль Алексис своим описанием того, как был состряпан роман «Нана», осветил нам метод работы его творца[1]. Золя собирает заметки, которые он черпает из газет, книг и разговоров, затем заботливо изучает и классифицирует их, обозначает соответственными надписями и вносит в каталог. Время от времени он извлекает эти заметки для работы, сшивает разрозненные заметки воедино, и роман готов. Брюнетьер думал смутить Золя, указав ему, что он плагиирует английского писателя Отвея (Otway). Золя ответил ему на это: «Если бы вы знали газеты и книги, из которых я черпал свои фактические сведения, вы могли бы найти в моих романах сотни подобных плагиатов. Как могу я избежать плагиатов, когда я описываю вещи, которых я не знаю, мимо которых я промчался с быстротой курьерского поезда?»

Сервантес, Д'Обинье, Смоллет, Руссо и Бальзак писали только после того, как сами кое-что пережили и основательно изучили людей и их взаимоотношения, наблюдая их жизнь и деятельность в различных слоях общества. Романисты же нашего времени, именующие себя натуралистами и реалистами и утверждающие, будто они пишут с натуры, запираются в своих рабочих кабинетах, воздвигают вокруг себя целые горы печатной и исписанной бумаги и хотят по ним изучить свежую, горячую, живую жизнь. Лишь изредка покидают они свои уютные квартиры, чтобы осмотреть, как любители, местность и набрать горсточку необходимейших поверхностных впечатлений. Гонкуры и Флобер, которые довели до высшей точки этот особенный реалистический метод наблюдения, утверждают, что писатель не только не должен принимать участия в политической борьбе своих современников, но и вообще не должен испытывать человеческие страсти, для того чтобы лучше описывать их: он должен быть каменным, чтобы вернее оценивать жизнь.

Невозможно представить себе, чтобы Данте мог написать свою «Божественную комедию», сидя в четырех стенах, как благополучный мещанин, равнодушный к широкой общественной

---

[1] Emile Zola. Notes d'un ami. Par *Paul Alexis*, 1882.

жизни, не принимая страстного участия в современных ему политических битвах.

Реалистический метод скорее удобен для писателей, чем полезен для их творений. «Документальные» романы этих реалистов полны больших досадных неточностей.

Ориэль Шолль, шатавшийся по всем парижским трущобам, забавлялся тем, что раскрывал все погрешности, какие находил в романе Золя «Нана». Если описанная в этом романе жизнь публичной женщины высшего и низшего класса убедительна для молодого провинциала, который впервые ступил на парижскую мостовую, то настоящий парижанин, знающий эту жизнь досконально, только пожмет плечами.

И все-таки у Золя такой могучий талант, что, несмотря на несовершенство его метода наблюдения и на многочисленные документальные ошибки, его романы останутся значительнейшими произведениями нашей эпохи. Их необычайный успех вполне заслужен, и если они не всегда являются высокими образцами художественной литературы, как, например, «Monsieur et madame Cardinal» и некоторые романы небольшого объема, то это объясняется тем, что предмет, который они должны были охватить, был чрезвычайно обширен и нужна была сила гиганта, чтобы поднять его, раскрыть и справиться с ним. И действительно, Золя в сравнении с окружающими его пигмеями — великан. <...>

Лафарг П. «Деньги» Золя.— Литературно-критические статьи, с. 216—221.

Изображение отвратительного без юмора делает натурализм скучным

<...>Представленный в «Деньгах» мир менее всего может быть назван прекрасным, но вместе с тем Золя нельзя поставить в упрек то, в чем упрекали Бальзака,— что он «безобразное делает еще безобразней». Действительность с ее ужасающей грязью и безобразием отталкивает нас гораздо сильнее, чем все описания Золя. Безобразие действительной жизни затмевает все безобразнейшие ее изображения. Было ли это из-за желания автора попасть в академию или благодаря особым свойствам темы, влиявшей на автора, но в «Деньгах» отсутствует та излишняя грязь, которую Золя так охотно вплетает в другие свои романы. Сцена, в которой прокурор Делькамбр застает свою любовницу, баронессу фон Зандорф, на месте преступления, действительно рискованна, но она правдива, как эскиз с натуры, набросанный отдельными штрихами, и необходима для острой и ясной обрисовки характера трех действующих в ней лиц.

Бальзак и Золя не пытались избегать изображения безобразного, встречающегося в действительности, а последний прямо наслаждался, вводя большие ненужные описания отвратительных, отталкивающих вещей, и именно эти описания считаются причиной успеха его романов. Во всяком случае они стоят в этом отношении позади сочинений Анри Моннье, который всю мерзость действительной жизни изображал не в форме романа, а в виде коротких диалогических сценок. Читатель не выдержал бы, если бы описания Моннье слишком растянулись. Золя можно и должно поставить в упрек, что он описывает действительную жизнь без остроумия, без сатиры, без юмора. Он пишет скучно; он не из тех писателей, которые пишут с упоением. Это, скорее, добросовестный работник, исполняющий задание, не очень его интересующее.

Насмешка и смех никогда не освещают романов Золя; ведь смеется же когда-нибудь цивилизованный человек, даже если он живет среди страданий и разложения. Если человеческая глупость безгранична, то все-таки и с уст непроходимого глупца срывается иногда блистающая остроумием шутка. Биржевой мир состоит из пестрой смеси людей всех слоев общества со всех концов мира. Среди них есть очень умные люди, есть скептики, хитрые, как лисы, умеющие весело выходить из самого скверного положения, для которых придумано очень характерное название «débrouillards» («изворотливые»). Золя не знает подобных людей, но, желая быть документально точным во что бы то ни стало, он неоднократно употребляет выразительное слово «débrouillard». Среди них встречаются высокообразованные, умные люди, которых беспутная жизнь, соединенная с внешней распущенностью, ставит на очень низкий нравственный уровень: из их рядов выходят писатели, пишущие о бирже и для биржи. Стоит прочесть биржевые отчеты и финансовые обозрения, чтобы понять и оценить их размах и талант; они умеют оживлять свой предмет и даже придают ему поэтическую окраску. Как заметил уже Шарль Фурье, биржевой язык очень поэтичен и образен. Он изображает биржевые бумаги как живые существа, переживающие чувства, вызванные колебаниями их курса в душах биржевиков. Биржевые бумаги чувствительней мимозы: при появлении малейшего облака они съеживаются, становятся вялыми, опускаются, трепещут, испуганно прячутся и опадают. При первом солнечном луче они крепнут, стоят спокойно, готовые к борьбе, вздымаются в высоту, чтобы получить приз победы.

Золя таких вещей не замечает, и его действующие лица скучны. <...>

Лафарг П. «Деньги» Золя.— Литературно-критические статьи, с. 236—237.

Падение обобщающей силы мысли в таких направлениях, как натурализм в литературе, импрессионизм в живописи

<...>Философствование — отличительное свойство человека и отрада его ума. Не философствующий писатель — только ремесленник. Натурализм, представляющий в области литературы то же, что импрессионизм в живописи, запрещает рассуждения и обобщения. По его теории писатель должен быть совершенно безучастным зрителем. Он должен воспринимать впечатления и отображать их и не выходить за пределы этого задания; он не должен анализировать причины явления и события, он не должен предсказывать влияния последних. Идеал художника — быть подобным фотографической пластинке.

Этот чисто механический метод художественного воспроизведения жизни чрезвычайно легок. Он не требует никакой подготовки и только небольшой затраты умственной энергии. Но если мозг, играющий роль фотографической пластинки, не очень восприимчив и не разносторонен, то художник подвергается опасности воспринять несовершенную и неполную картину, которая может оказаться дальше от действительности, чем картина, созданная необузданной фантазией. Этот метод свидетельствует только о незначительных умственных способностях писателей-натуралистов.

Бальзак философствовал всюду и обо всем. Он иногда даже злоупотреблял этим, наполняя свои произведения многочисленными рассуждениями и делая их слишком тяжеловесными. Он глубокий мыслитель и передает своим героям свой ум и обилие своих мыслей. Его роман «Шагреневая кожа», который даже нельзя причислить к его лучшим произведениям, содержит бесчисленные разговоры между журналистами, политиками, художниками, куртизанками. В них он высказывает более глубокие мысли об обществе, нравах и политике, чем можно найти во всей нашей новейшей печати. Золя обыкновенно мало философствует. В «Деньгах» он в виде исключения вложил в уста двух персонажей — Саккара и Сигизмунда Буша — рассуждения на общие темы, к этому его принудил материал. Но ни тот ни другой не могут внушить нам уважение своей философией.

Саккар не был обыкновенным человеком. Его жизнь была чрезвычайно многообразна, и поэтому он мог хорошо изучить всевозможные ее перипетии; он встречал много людей и видел много дел, попадал в различные положения; он был попеременно то богат, то беден, знал самые противоположные чувства: упоение борьбой и победой, мгновенное уныние при поражении, уколы честолюбия, обреченного на бездействие. Перед ним преклонялись и его презирали. В его мозгу, несомненно, должно было быть множество впечатлений и наблюдений, и

сердце его должно было переполниться сарказмом и презрением ко всему человечеству.

Сигизмунд Буш — мыслитель, болезненно раздраженный человек, социалист, воспитанный на научной проницательной теории Карла Маркса, как уверяет Золя. Поэтому можно предположить, что он обладает основательными знаниями финансового положения и экономической системы капиталистического общества, что у него есть своя точка зрения на развитие общества и на социальные преобразования, ставшие в наше время необходимостью. Он и Саккар, судя по их положению в романе, могли прекрасно играть роль мыслителей. Саккар должен был наблюдать современное общество с капиталистической, а Буш — с социалистической точки зрения. Между тем вместо глубоких мыслей мы слышим от них только пустую болтовню. И то, о чем болтает Саккар, Золя заставляет постоянно при различных обстоятельствах повторять Каролину, которая, с его же слов, была «широко образованной женщиной, терявшей свое время на упорное старание познать мир и разобраться в спорных вопросах философии». Стараться познать мир, с точки зрения Золя,— значит терять время! Писатель не видит, что таким утверждением он ставит невежество над знанием и дает предпочтение глупости перед умом.

Саккар говорит много и долго. Дело не только в его южнофранцузском темпераменте, но в особенной манере Золя, предпочитающего монолог диалогу. Так, однажды, когда шел разговор об удаче одного предприятия, он сказал глубокомысленно: «Каждый слух хорош, пока это только слух». Он любит позабавить публику и советует Жантру вплетать в свои биржевые известия забавные анекдоты. Золя мог бы интереснее изобразить духовную пошлость биржевиков, если бы заставил их выражать ходячие правила и идеи, свойственные их кругу. Пошлость была бы их характерной особенностью, и читатель получил бы правильное представление об интеллигенции капиталистов. Но Золя об этом не думает. Саккар развивает только одну теорию, теорию биржевой игры и спекуляции: «надежда на большую прибыль, на лотерею, удесятеряющую вклад или поглощающую его», действует на разгорающуюся алчность буржуазии так сильно, что она разлучается со своими драгоценными деньгами и доверяет их обманщикам и плутам. Как без сладострастия нельзя было бы производить детей, так же без спекуляции и разгорающихся от нее страстей, захватывающих и пьянящих человека, невозможно было бы спаять гигантские капиталы, необходимые для экономического и культурного развития. Деньги — это дерьмо — служат навозом, на котором растут цветы цивилизации; несмотря на то, что они все разлагают, они придают пороку приятный аромат. Женщины веселого нрава и их жалкие друзья кажутся самыми благоухающими созданиями в мире. Деньги также дают возможность добрым душам,

подобным графине Орвиедо, муж которой обогатился позорнейшими спекуляциями, оказывать благодеяния, помещать бедных несчастных детей в роскошные приюты и дарить им одежду и сладости. Здесь вкратце собраны глубокие мысли, высказываемые героем романа Золя, повторяемые Каролиной и много раз с удовольствием пережеванные самим Золя для доказательства очевидной бедности мысли его произведения.

Сигизмунд Буш еще болтливее Саккара, он может наговорить еще больше глупостей и не заставляет себя долго ждать. Золя хотел, очевидно, изобразить его как человека исключительного: «кроме своего родного языка — французского — он знал немецкий, английский и русский». Для француза, знающего только один родной язык, знание нескольких языков уже делает человека необыкновенным. «В 1849 году,— читаем мы дальше,— он познакомился в Кёльне с Карлом Марксом и стал одним из наиболее ценных сотрудников «Новой Рейнской газеты». С этого момента его убеждения твердо установились, он стал горячим защитником социализма и отдал всего себя на служение грядущей социальной революции, которая должна принести и обеспечить счастье бедным, угнетенным низшим классам». «Сигизмунд Буш поддерживал регулярную переписку со своим учителем, чьи произведения, главным образом «Капитал», который он называл своей библией, он изучал со страстным усердием». Кстати, напомним здесь о забавном промахе Золя. Чтобы непременно быть точным, он уверяет читателя, что «Капитал» напечатан готическим шрифтом, в то время как все четыре немецких издания напечатаны латинским шрифтом.

Сигизмунд Буш, ученик Маркса, очевидно, так же мало читал «Капитал», как Золя его перелистывал. Если же против всей очевидности он все-таки его читал, то из этого чтения он извлек крайне мало пользы. Хотя он и высказывает некоторые идеи о централизации национального богатства и о роли биржевых спекулянтов, «подготавливающих путь для коллективистического государства, которое произведет экспроприацию в крупном масштабе, в то время как спекулянты экспроприируют малые суммы у мелких держателей», хотя он и говорит о том, что деньги перестанут служить средством распределения продуктов, как это уже встречается сейчас в семейном быту, но теперь это уже общие места в учении социалистов, столько раз повторявшиеся в течение десяти лет, что они проникли даже в тупые мозги филистеров и повторяются анархистами.

Однако эти идеи до некоторой степени разумны, поэтому в глазах Золя их недостаточно для того, чтобы обрисовать Сигизмунда Буша как настоящего социалиста. Он решил этого так называемого ученика Маркса заставить повторять заблуждения Прудона, с которым Маркс как раз боролся. Наш усердный читатель «Капитала», как и Прудон, видит признаки исчезновения денег в хозяйственной жизни страны в понижении процен-

тов— обстоятельстве, указывающем, напротив, на постоянный рост количества денег. Этот ученый социалист полон противоречий, о которых его папаша Золя и не подозревает. Он толкует о том — Маркс и Энгельс это неопровержимо доказали,— как современное общество несет в себе материальные и духовные элементы для создания будущего коммунистического общества. В то же время он сидит по ночам и тратит свои силы на изучение того, как будет организовано будущее общество и как оно должно функционировать. Он мучит себя, стараясь найти в человеческом сердце движущую силу, способную заменить личный эгоизм, порожденный и развитый конкуренцией — этим двигателем прогресса в капиталистическом обществе.

Буш — этот воплощенный идеалист — не имеет никакого понятия о том, что Маркс, как ученик Гегеля, был убежден в вечном диалектическом изменении так называемых неизменных принципов. Но Маркс перерос своего учителя и указал, как происхождение и изменение этих принципов в человеческом мозгу находятся в теснейшей зависимости от экономических условий. Буш, напротив, утверждает, что новая социальная организация будет покоиться на неизменных принципах справедливости и на заслуженном каждым праве.

Соревнуясь с Карлом Марксом, с которым он состоял в постоянной переписке, он «тратит все свое время на изучение новой организации, беспрестанно изменяя и улучшая на бумаге будущее общество; он исписывает цифрами целые листы и на научной базе создает сложную постройку всеобщего счастья».

Словом, Буш — недалекий, путаный человек, цепляющийся за фаланстеры и икарийские утопии 1848 года. Золя же, напротив, выдвигает его как образованного мыслителя, любимого ученика Маркса, следовательно, ученого, который твердо убежден в том, что социальный организм, подобно животному, невозможно создать по желанию, но что, напротив, определенные общественные отношения создают и развивают обусловленные ими социальные формы. А Золя, должно быть, воображает, что Маркс был изобретателем романов. «Социалист» Сигизмунд Буш портит роман Золя, он является продуктом путаного представления. Такой роман, как «Деньги», поднимающийся выше уровня обыкновенных романов и отважно берущий на себя изложение и анализ социальных явлений, должен был бы давать определенное понимание общества. Этого в романе нет.

«Деньги» не могут похвастаться таким успехом, как «Нана» и «Западня», так как роман больше привлечет внимание тех читателей, которые хотят изучить биржевой мир. Тем хуже для широкой публики, если она не может оценить этого романа по его истинным заслугам. <...>

Лафарг П. «Деньги» Золя.— Литературно-критические статьи, с. 237—242.

Погоня за ложной новизной

<...>Новые поэты и романисты обращают больше внимания на слова, чем на вещи, которые этими словами обозначены, и вечно охотятся за новыми стилистическими оборотами. Они мало заботятся о том, чтобы правильно увидеть и правильно изобразить виденное, а больше о том, чтобы выкрутить новый неслыханный оборот или положить «пикантный блик». Для них слова сами по себе обладают собственной внутренней ценностью, не имеющей ничего общего с идеями, которые эти слова должны выражать. Соответственно этому представлению их очень мало трогает, являются ли слова выразителями правильной или ложной идеи или вообще лишены всякого смысла, лишь бы их расстановка во фразе и сочетания были новы, неожиданны и ошеломляющи. Эти мастера поэзии и романа терзали свой бедный мозг, придумывая себе титулы, которые достойным образом возместили бы бессилие их воображения. Так, несколько месяцев назад один новичок на литературном базаре издал сентиментальный рассказ в духе Жорж Санд и, конечно, прежде всего поспешил украсить себя титулом главы школы «романтического романа» («roman romanesque»). Много титулов и никаких достижений — вот конечный итог труда «мастеров» современной литературы. <...>

Лафарг П. «Деньги» Золя.— Литературно-критические статьи, с. 201.

Дарвинизм на французской сцене

«В какое ничтожество мы превращаемся, Горацио!»

Гамлет

Бедный Дарвин! Если бы он был еще жив, он бы не пришел в особый восторг от последствий своей известности. Французы клеймят его как родоначальника «нового вида хищников, пользующихся пресловутым открытием борьбы за существование для оправдания наукой любой подлости...». «В своем применении,— говорит Доде,— теории Дарвина вредны, так как они пробуждают в человеке зверя и четвероногое животное, выучившееся стоять прямо, снова начинает ходить на четвереньках».

Люди, высказывающие такие смелые утверждения со сцены и вне ее,— вовсе не дураки или ничтожества, но лица с весом и талантом. И делают они это не из любви к парадоксам и не для того, чтобы подразнить обывателя. Эти поразительные истины были возвещены ими недавно с полной серьезностью и громовым пафосом. Горе научной теории, проникающей в ограниченное сознание современного беллетриста и журналиста!

Наши литераторы узнали о дарвиновском законе борьбы за существование не из произведений великого естествоиспытателя. Они не привыкли к такому умственному труду. Нет, они просто вычитали кое-что об этом в каком-нибудь иллюстрированном журнале.

Лет десять назад в Париже была убита одна старая молочница. Убийство сопровождалось такими своеобразными обстоятельствами, что произвело глубокое впечатление, и о нем вспоминают еще и теперь. Открытие убийцы произошло чрезвычайно странным образом. К следователю явился некий Баррэ, молодой человек, состоявший в деловых отношениях со старухой, предложил ему свои услуги при расследовании, сообщил добровольно ряд подробностей о привычках и обстоятельствах жизни убитой и о бумагах, в которых она держала с трудом сколоченное состояние (10 000 франков). Он несколько раз встречался со следователем, который благодарил его за готовность помочь розыскам преступника. Случилось однажды, что следователь, провожая уходившего от него Баррэ, обратился к нему с вопросом: «Вы прежде носили бороду, господин Баррэ?» При этом простом замечании Баррэ стал дрожать и сделался смертельно бледным. Следователь положил тотчас же руку на его плечо и воскликнул: «Вот убийца!»

Баррэ, потерявший самообладание, признался, что преступление совершили он и его друг Лебье, студент-медик. Оба убийцы были интеллигентные и образованные молодые люди в возрасте двадцати четырех — двадцати пяти лет. Лебье считался одним из лучших студентов медицинского факультета в Париже. Когда его профессор д-р Вульпиан и его товарищи услышали о его аресте, они были уверены, что произошла грубая ошибка. Несколько дней спустя после убийства Лебье сделал доклад о дарвинизме и старался разъяснить теорию борьбы за существование и выживания наиболее приспособленных.

Когда Лебье узнал, что он выдан сообщником, он не стал отрицать свое преступление, но дал следующее объяснение: молочница передала 10 000 франков своему другу Баррэ, который деньги растратил, вместо того чтобы купить на них ценные бумаги. Деньги могли каждую минуту затребовать, и Баррэ, который не был в состоянии их вернуть, находился под угрозой обвинения по делу о нарушении доверия. Лебье видел, что поставлена дилемма: или гибель его друга, многообещающего молодого человека, или смерть незначительной и бесполезной старухи. Он ни минуты не сомневался, какое решение выбрать, убил старуху и разрезал ее тело по всем правилам анатомии, чтобы его легче было уничтожить.

Это убийство произвело сенсацию. Лебье не был озверелым убийцей, уничтожающим все, что ему становилось поперек дороги; он был холодным рассудительным человеком, продумавшим свой план, последовательно его проведшим и подкрепившим

его научной теорией. Он умер мужественно. Баррэ пришлось нести к эшафоту, а Лебье твердым шагом поднялся на его ступени. Когда он просунул голову в отверстие гильотины и топор должен был уже упасть, кто-то из толпы крикнул: «Браво, Лебье!» Он поднял голову и, направив взгляд в ту сторону, откуда прозвучал голос, сказал отчетливо: «Прощайте!»

Это убийство послужило поводом к оживленным спорам. Для противников дарвинизма оно явилось просто находкой. Они были многочисленны, занимали видное положение и поспешили использовать такой удобный случай для нападок на теорию, защитником которой выступал Лебье. Некоторые круги свободомыслящих готовы отнести за счет религии все преступления, которые совершаются религиозно настроенными людьми. Люди благочестивые ответили теперь тем же и обвинили новую теорию в том, что она является школой преступления. Они были ревностно поддержаны учеными, ненавидевшими Дарвина, как революционера в области науки, заслуживающего не лучшей участи, чем революционеры Парижской коммуны. Один архиепископ, если не ошибаюсь, монсиньор Дюпанлу, зашел так далеко, что потребовал помилования Лебье на том основании, что последний является жертвой дарвиновской теории и общество обязано дать ему время раскаяться и искупить свои грехи.

Хотя теория эволюции возникла во Франции— Геккель и немецкие дарвинисты признали независимо от французов крупные заслуги Бюффона, Ламарка и Жофруа Сент-Илера, которые англичанами сознательно игнорировались,— тем не менее именно во Франции признание этой теории наталкивалось на величайшие трудности. Французская наука как будто стыдилась своего отпрыска, усыновленного и воспитанного Англией. Старые мумифицированные академики во главе с восьмидесятилетним Флурансом объявили происхождению видов войну; животные и растения были, по их мнению, сотворены именно в том виде, в каком они существуют и теперь и в каком будут существовать до скончания веков. Понадобилось Геккелю приехать из Германии в Париж, собрать молодежь, примкнувшую к учению об эволюции, и зажечь ее огнем энтузиазма. С тех пор Флуранс и много других старых академиков успели умереть и на смену им пришло поколение более молодых и смелых естествоиспытателей; но победа над официальной наукой достигнута еще не вполне.

Так, например, д-р Жиар, прославившийся своими многочисленными научными открытиями, должен был долго дожидаться избрания профессором при парижском музее, так как он являлся сторонником теории эволюции.

Французские писатели любят, правда, насмехаться над академией и ее устарелыми взглядами; но никто не проявляет такой готовности приспособиться к предрассудкам и преклониться пред академией и теми предписаниями, которые она дает современ-

ному мышлению, как они. Я должен прибавить, что «хорошее общество» разделяет с писателями, на обязанности которых лежит приготовление для него духовной пищи, этот недостаток самостоятельности и преклонения пред официальным мнением.

Убийство старой молочницы сделало дарвиновскую теорию популярной в среде журналистов и беллетристов, отличающихся во Франции, как и повсюду, невежеством и недостатком основательного образования. В числе тех, которые именно тогда ознакомились с теорией борьбы за существование, находился также Доде; конечно, он, подобно своим коллегам, представлял себе дело значительно проще и яснее, чем Дарвин. «На свет рождается больше индивидуумов, чем их может существовать. Поэтому или вы уберете меня с дороги, или я вас». Тут пред нами вся дарвиновская теория в наперстке, дарвинизм по Доде: эту милую фразу произносит в его пьесе некий ученый муж. В предисловии к своей «Борьбе за существование» Доде рассказывает, как он начал писать книгу, представляющую собой наполовину вымысел, наполовину изображение действительно случившегося, под названием «Лебье и Баррэ, два молодых француза нашего времени». Он уже два месяца работал над ней, когда появился французский перевод великолепного романа Достоевского «Преступление и наказание». Лебье русского романиста носит имя Раскольникова; он обдумывает свое преступление; он убивает одинокую женщину, черствую ростовщицу, деньги которой сеют нищету и горе в то время, когда они могли бы принести счастье и здоровье его любимым матери и сестре.

Вместо того чтобы читать доклад о борьбе за существование, как Лебье, Раскольников пишет статью о праве убивать, где философски доказывает, что позволительно освобождать мир от людей, приносящих лишь вред.

Доде понял, что соревнование с болезненным гением Достоевского, обладающего недосягаемым даром психологического анализа, для него невозможно, и бросил свой исторический роман. Но идея борьбы за существование показалась ему слишком интересной, чтобы он мог решиться оставить ее; он использовал первую же возможность ее драматизировать, и 3 октября прошлого года была поставлена в парижском театре «Gymnase dramatique» драма в пяти актах и шести картинах, написанная Альфонсом Доде, под названием «Борьба за существование».

Доде — не драматург по профессии. Только в последнее время обратился он к сцене, обнаружив при этом известную ловкость: надо сознаться, что его пьеса имеет ряд достоинств, она заключает в себе драматические ситуации, и образ Мари-Анто обрисован тонко.

Сын академика Поль Астье — архитектор, начинающий становиться известным. Он реставрирует старый дворец и попутно завоевывает руку и сердце его обладательницы, герцогини

Падуанской (Мари-Анто), которая очень богата, но зато перешагнула за пятый десяток; Астье, напротив того, молод, алчен, одержим жаждой стяжания. «Дарвин — его любимый автор», но, подобно Доде, он нашел в «Происхождении видов» лишь неверный закон попа Мальтуса о перенаселении. «На свет рождается больше индивидуумов, чем их может существовать». Отсюда следует, что часть людей должна голодать для того, чтобы другие были в состоянии жить с комфортом. Астье — вполне логично — предпочитает жизнь с комфортом; его жизненное правило гласит: «Сильные пожирают слабых». Лукавый Тичборн, хотя и был не очень умен, выразился удачнее. «Мир,— писал он на плохом английском языке в своей записной книжке,— состоит из двух родов людей — дураков и обманщиков; последние живут за счет первых».

Астье питает честолюбивую мечту сделаться премьер-министром. Он уже член парламента и важная персона, к мнению которой прислушиваются. Но в течение двух лет он проматывает состояние герцогини и близок к полному разорению. Он хочет развестись со своей женой, для того чтобы жениться на совсем молодой девушке-еврейке. Брак он рассматривает лишь как путь к устройству карьеры, а женщин — как ступени, по которым он поднимается к цели. Он устраивает дело так ловко, что ревнивая Мари-Анто застает его в своем собственном доме на месте преступления: за нарушением супружеской верности. Но герцогиня — добрая католичка и рассматривает развод как грех и позор; она довольствуется тем, что увольняет девушку, с которой сошелся Астье, одну из своих служанок, и уезжает в деревню. Астье следует за ней туда, разыгрывает комедию раскаяния и любви, добивается прощения и увозит ее назад в Париж, где надеется добиться ее согласия на развод. Но время уходит, молодая еврейка становится нетерпеливой и грозит покинуть его, вместе с ней уплывет и богатство. Астье старается ускорить развязку. Во время бала он дает своей жене стакан отравленной воды, но — охваченный ужасом — удерживает ее руку, когда она собирается поднести стакан к губам. Герцогиня угадывает его намерение и, так как считает его способным на преступление, соглашается на развод, чтобы избавить его от искушения. Сцены между Астье и Мари-Анто очень хороши. В последней сцене отец девушки стреляет в Астье как раз в тот момент, когда тот находится на вершине счастья и собирается жениться на еврейке, которая должна его снова сделать миллионером.

Доде убивает Астье, потому что он, Доде,— так он пишет в предисловии — хороший человек и не терпит дурных людей, с тех пор как перестал быть личным секретарем герцога де Морни, одного из величайших мерзавцев бонапартистской клики. И свою пьесу он написал для того, чтобы показать свое отвращение к сторонникам борьбы за существование, struggli-

fers, как он их называет на своеобразном английском языке, к «дарвинистам с головы до пят, свободным от предрассудков и сомнений, от веры в бога и страха перед полицией».

Пренебрежительное отношение дарвинистов к полиции, этой последней опоре нравственности, представляет собой второе великое открытие Доде. Он возводит дарвинистов к Беркли, шотландскому философу, сомневавшемуся, дают ли нам наши чувства правильное представление о внешнем мире, и рассматривавшему дух как нечто нематериальное, не способное получать какое-либо представление о материальных вещах, вследствие чего он заявлял, будто внешний мир в действительности вовсе не существует. Отсюда Доде последовательно заключает, что для дарвиниста полицейский является не действительностью, а простым представлением.

Нам кажется невероятным, как это писатели калибра Доде могут с серьезным видом делать Дарвина и его теорию ответственными за Лебье, Баррэ и других хищников, орудующих в нашем обществе. До появления «Происхождения видов» мы, видите ли, жили в обществе, не знакомом с воровством и разбоем, и если б эта книга никогда не вышла в свет, то мы бы так и продолжали жить в обществе, в котором люди находят выгоду не в эксплуатации ближнего, а в покровительстве ему. Доктора и аптекари не желали бы в интересах своего заработка, чтобы чахотка и горячка процветали и чтобы проломленные черепа и сломанные конечности встречались возможно чаще; наследники не ожидали бы нетерпеливо смерти своих дорогих родных; финансисты совестились бы пополнять свои несгораемые шкафы добычей, отнятой у своих коллег по бирже; купцы и фабриканты не разоряли бы друг друга бешеной конкуренцией, капиталисты не извлекали бы жирных барышей посредством голодной заработной платы, если бы Дарвин не написал этой опасной книги!

Доде не видит, что не теории, а наши общественные условия неизбежно создают конкуренцию и ее последствия. Конечно, беспощадная экономическая борьба всех против всех не является следствием дарвиновских теорий, скорее сами дарвиновские теории являются следствием приложения законов современной конкуренции к жизни животных и растений: Дарвин сам заявил, что первым толчком к выработке его учения послужила теория Мальтуса о народонаселении.

Мы ужасаемся, когда читаем о преступлениях вроде тех, что совершил Лебье или другие убийцы, и остаемся равнодушны при виде жестокостей, ежедневно порождаемых конкуренцией. Как незначительны убийства, предстающие перед судом, в сравнении с массовыми отравлениями, которые влечет за собой фальсификация продуктов! Приблизительно в то же время, как Лебье и Баррэ убили молочницу, пред судом в Лондоне предстал фабрикант, который примешивал к присыпке для детей мышьяк и другие ядовитые вещества. Были продемонстрированы пакеты

с порошком, содержавшим мышьяк; было доказано, что им были отравлены грудные дети, и все-таки присяжные заседатели нашли, что обвиняемый невинен: он только следовал законам конкуренции.

В этой атмосфере конкуренции мы живем с колыбели до гроба: именно эта жестокая действительность, а не научные теории и религиозные воззрения формирует человеческую глину, заостряет жало эгоизма и превращает его во всемогущую страсть. Удивляться следует не тому, что при подобных условиях число преступлений увеличивается, а тому, что оно увеличивается так медленно. Но современное развитие, которое заставляет расти конкуренцию все сильнее и беспощаднее, которое все больше содействует огрубению характера и усиливает жажду стяжания,— это развитие притупляет, с другой стороны, животные страсти, делает человека малокровным и бессильным: из необузданных зверей создает оно расчетливых, осторожных людей, которые стараются достичь великой цели современной цивилизации — богатства не насилием, не убийством, но законными, хотя порой не менее жестокими путями. Поступки вроде тех, что совершены Лебье и Астье, не только не являются следствием какой-нибудь теории современной науки, но они даже не определяют характерных черт современности. <...>

Лафарг П. Литературно-критические статьи, с. 249—257.

II. РЕВОЛЮЦИОННЫЙ МАРКСИЗМ В ГЕРМАНИИ

1

Вильгельм Либкнехт

Клара Цеткин

Роза Люксембург

Карл Либкнехт

2

Франц Меринг

В. ЛИБКНЕХТ

Упадок культуры в буржуазном обществе

1

<...> Несколькими краткими замечаниями я отвечу на брошенный нам недавно упрек, что мы «варвары XIX столетия», что мы хотим *«разрушить культуру»*, что победа социал-демократии будет «гибелью цивилизации». Партия, которая ставит в своей программе требование бесплатного народного образования и вообще бесплатности всех воспитательных и просветительных учреждений, не может считать себя задетой таким обвинением. В известном отношении, конечно, мы должны признать себя виновными. Да, мы *хотим* разрушить то, что наши противники называют «культурой», «цивилизацией». Мы *хотим* уничтожить рабство и угнетение, мы *хотим* уничтожить семена ненависти и раздоров, посеянные между людьми, мы *хотим* уничтожить невежество, духовную темноту, в которую погружено большинство наших братьев,— да, господа буржуа, мы хотим разрушить *невежество,* мы враги вашей культуры. Ваша культура есть прямая *противоположность культуры;* она может спасти себя лишь тем, что осуждает народ на тупость, грубо лишает его сокровищ истинной культуры, закрывает перед ним храм науки. Мы стремимся открыть народу этот храм. Науку, которую вы сделали монополией немногих избранных и для которой у вас нет куска хлеба, если она не удовлетворяет ваших капризов и не служит вашему эгоизму[1],— *науку мы хотим сделать общим достоянием.* И это должно быть выполнено посредством системы настоящих *народных школ* — не учреждений для дрессировки вроде современных народных школ, являющихся насмешкой над своим названием; народных школ, учителя которых принуждены испытывать физический голод, а ученики — духовный, которые бросают детям бедняков несколько жалких корок хлеба, далеко не достаточных для духовной пищи, народных школ, в которых дается *минимальное* количество знаний,— нет, народных школ в истинном значении этого слова, школ для народа, которые сообщают *всем* детям *максимальное* количество знаний, которые пробуждают и развивают в *каждом* ребенке *все* его способности и не заканчиваются, как в настоящее время, в таком возрасте, когда только начинается настоящее образование.

---

[1] Когда я читал этот доклад, я еще не знал, что Фейербах умирает с голоду. С одной стороны, умирающий с голоду Фейербах и в пандан к этому, с другой стороны, ставший кумиром либеральной буржуазии «архинаглый поп Деллингериус» (Дёллингер) — этого достаточно для характеристики «культуры» нашего буржуазного мира.

Социализм «враждебен культуре»! Потому что он предоставляет каждому таланту возможность развития? Какой могущественный рычаг культурного прогресса заключается в одном только факте действительного народного просвещения! Дарования равномерно распределяются среди людей — эту истину наука ставит вне всякого сомнения, и за нее мы должны крепко держаться, потому что она составляет основу социалистического и демократического мировоззрения; но современное общество дает лишь очень немногим возможность развивать свои способности и даже этим немногим, за редкими исключениями, дает одностороннее, уродливое образование. Огромное большинство дарований в настоящее время совершенно заглушается. Часто удивляются, почему в определенные эпохи так много значительных людей. Это бывает в такие эпохи, когда скрытым талантам представляется возможность проявиться. В особенности это происходит в революционные эпохи, которые нуждаются в новых силах для защиты новых идей и новых учреждений. Возьмем, например, массу государственных людей, ораторов и полководцев, которыми отличалась французская революция. В такие эпохи имеется не *больше* дарований, чем в обыкновенные времена, но — употребляя политико-экономическое выражение — *больший спрос на дарования.* Случай создает не только воров, но и «великих людей». «Великий человек» — это обыкновенный человек, которому представился случай стать «великим». Я говорю это лишь для того, чтобы показать, как бесконечно должна вырасти наша культура, если когда-нибудь общество будет считать своей величайшей задачей предоставление возможности развития дарования *всех* людей. Итак, возможно большее количество образования для всех! Мы хотим сделать науку *свободной и доступной для всех;* она не должна больше томиться в оковах; служение ей не должно больше осуждать на материальную бедность или на духовную проституцию. Да, мы хотим разрушить вашу культуру — мы хотим ее разрушить, потому что она враждебна истинной культуре; потому что она не согласуется с истинной цивилизацией; потому что она принуждает науку продаваться богатству и власти; потому что, покоясь на несправедливости, она насквозь безнравственна и к проституированию науки присоединила еще *проституцию женщины* — самое отвратительное клеймо позора на нашей лжекультуре. <...>

Либкнехт В. От обороны к нападению.— Социализм и культура. М.— Л., 1926, с. 56—58.

2

<...> *Идеалы,* умершие в среде немецкого мещанства, *живы* среди рабочих. Я не собираюсь выставлять рабочих в виде идеальных личностей — они *не таковы* и *не могут быть*

таковыми, но они полны *сознания* недостойности своего положения и *желания* его поднять. Мне мало приходилось встречать рабочих, не проникнутых идейным стремлением поднять себя и свой класс на высшую ступень культуры. *Жажда знания* широко распространена среди рабочих; я редко встречал рабочего, не старающегося расширить свои познания. Рабочий *без* стремления к просвещению — такое же исключение, как буржуа, обладающий этим стремлением. Писатели, художники, люди науки, вращающиеся в среде так называемых высших классов, единогласно рассказывают о господствующем в их среде невежестве и равнодушии к вопросам идейного порядка.

Наша же немецкая буржуазия в умственном отношении находится на особенно низком уровне. Объясняется это тем, что у нее нет позади, как у английской или французской буржуазии, периода блестящего владычества и идейного развития; вместо этого ей после кратковременных юношеских мечтаний пришлось перейти на роль *политического* лакея, получающего, правда, хорошие харчи и хорошее жалованье, но третируемого свысока.

Рабочий класс является *носителем современной культуры с тех пор,* как буржуазия отказалась от этой роли. Исполненная одного только стремления сохранить свое общественное положение и упрочить навеки систему хозяйственной эксплуатации, буржуазия добровольно отреклась от всяких идейных стремлений и знает одну лишь путеводную звезду — *материальную выгоду.* Она желает «делать деньги», *роскошествовать за счет рабочих,* и, кто ей в этом помогает, тот ее *кумир.*

Насколько наша буржуазия опустилась в духовном отношении, можно видеть не только в печати и политической жизни — это проявляется также и в множестве мелких черточек, как, например, в распространении рифмоплетства, в эпидемии карточной игры и прочих признаках размягчения мозга. Разумеется, для людей, отвыкших от самостоятельного мышления и благочестиво ожидающих даяний свыше, мозг является органом излишним; как известно, органы, которыми не пользуются, согласно законам природы, вырождаются.

С упадком же умственных способностей неразрывно связано нарастающее *огрубение.* <...>

Либкнехт В. Знание — сила, сила — знание! — Социализм и культура, с. 75—76.

3

<...> Не надо только приходить в уныние! Не надо оценивать так низко прекрасных сестер — науку и искусство! *Искусство и наука не продажны,* так же как не продажна женская добродетель. Добродетель, которую можно купить,— не добродетель. Искусство и наука, которые можно купить,— *не искусство и не наука.* «Знающие», находящиеся в услужении

у властителей, столь же мало могут предъявлять претензий на научность, как уличная женщина — на добродетель. Зибель, пишущий историю французской революции на предмет возвеличения дома Гогенцоллернов; Трейчке, усекающий одну из глав орляка (Adlerfarrenkraut, Pteris aquilina) наших лесов, для того чтобы доказать, что сама природа предназначила одноглавого гогенцоллернского орла к владычеству над миром,— они не люди *науки*. Не люди науки, нет, *шарлатаны* те продажные души, которые пользуются своими вызубренными знаниями для того, чтобы *водить за нос человечество,*— совершенно так же, как индийские заклинатели, от которых они ничем существенным не отличаются.

Они отнюдь не люди науки, ибо *наука стремится к истине; шарлатаны же эти стремятся ко лжи и к отупению,* они *распространяют ложь и отупение,* спекулируют *ложью и отупением.* <...>

Либкнехт В. Знание — сила, сила — знание! — Социализм и культура, с. 78.

4

<...> *Если поскрести нынешнюю культуру, выступит наружу варварство.* Культура наша — а культура народа представляет собой совокупность распространенного в нем просвещения — не проникает глубже поверхности, наружного слоя. Тонкая корочка, блестящий лак сверху, а под ним грубость, суеверие, борьба всех против всех, война разрушительная, при которой сильный пожирает слабого, если не буквально, то фактически.

За последние годы это проявилось особенно ясно. Вы помните первую международную промышленную выставку, состоявшуюся в 1851 году в Лондоне? За бурями «безумных годов» — 1848-го и 1849-го — последовал штиль. Парижский пролетариат оплакивал могилы героев июньских дней. Вольнолюбивые мечты германского народа были замурованы в гробницы, борцы за свободу были истреблены полевыми судами или пребывали в тюрьмах и в эмиграции. Буржуазия, радуясь кладбищенской тишине, извлекла чудесным образом новые силы из политического разложения и распустилась пышным цветом. Царило «беспримерное благоденствие», и мещанство всех стран и всех частей света совершало паломничество в Хрустальный дворец в Лондоне, в храм нового бога, пролившего богатство и мир из неисчерпаемого рога изобилия над опьяневшим от радости родом человеческим. «Убийственные мечи» были перекованы на «расточающие благодеяния машины». Эра войн была раз и навсегда закончена — преисполненным благородного соревнования народам впредь предстояло мериться силами лишь на поприще промышленности и материального прогресса.

В то время вся европейская и американская пресса полна была выражений подобного рода иллюзий. Как скоро, однако,

«развеяно было упоительное безумие»! Не успели замолкнуть восторженные клики, которыми буржуазия приветствовала предполагаемое наступление тысячелетнего царствия, как в Париже затрещали выстрелы второго декабря и по приказу клятвопреступного негодяя тысячи безоружных людей, женщин и детей, были пристрелены, точно дикие звери, опоенными водкой солдатами; этот негодяй, обагривший свои руки в народной крови, стал «спасителем общества» и возложил на себя императорскую корону. А цивилизованный мир? Князья и цари радушно обняли «любезного брата». Знать торжествовала по поводу новой победы над «сволочью». Буржуазия же, накануне еще воспевавшая в прозе и стихах окончательную победу «мирных искусств» и свержение «убийственных мечей», коленопреклоненно стала молиться на окровавленную саблю, спасительницу общества! Три года спустя разгорелась *Крымская война*, стоившая жизни сотням тысяч людей и ни на шаг не продвинувшая вперед благо человечества; спустя восемь лет разразилась *итальянская* война с такой же резней и с такими же «успехами» для человечества. И с тех пор на территории одной только Европы — меньше, нежели в течение одного десятилетия,— *три войны*, причем каждая из них превосходила предыдущую размерами, кровопролитием и «славой»; во всех трех войнах в первых рядах находился «народ мыслителей», всюду на первых ролях: *война Пруссии и Австрии против Дании, война Пруссии против Австрии и остальной Германии, война прусской Германии против Франции!* Войны, разрушившие жизнь, благосостояние, благополучие миллионов людей, причем результаты этих войн для человечества, взвешенные на весах разума, равняются нулю! В особенности последняя война, кощунственно именуемая «священной», представляет собой столь же глубокий, сколь и мучительный интерес для историка культуры, для друга человечества. Два народа, воображающие, что они «шествуют во главе цивилизации», в самом деле два наиболее передовых культурных народа на Европейском материке, без малейшего разумного основания, по одному лишь хотению и велению нескольких субъектов, притом тщательно оберегающих свою безопасность, кидаются друг на друга, точно взбешенные быки, раздирают друг друга в клочья и выражают скотскую жажду убийства, какую можно было бы ожидать встретить разве лишь у новозеландских дикарей. И не только непосредственно принимающие участие в борьбе, которым это было еще, пожалуй, простительно, потому что борьба, животная борьба оружием, грубой, хотя и изощренной физической силой, по необходимости дает волю животным страстям, «зверю в человеке»; нет, оставшиеся по домам, спокойно заседавшие у камина или за кружкой пива представители интеллигенции, светочи культуры, мыслители par excellence из «народа мыслителей», журналисты, профессора и прочие интеллигенты — они

тоже, вместо того чтобы протестовать против войны как измены делу цивилизации и человечества и призывать ослепленные народы к миру, лили масло в огонь, в слепом фанатизме раздувая пламя, в котором сгорели ценнейшие завоевания культуры; они сделали открытие, что возвышеннейшим культурным подвигом, благороднейшим проявлением человеческой добродетели является война! Немецкий профессор,— для какой только подлости не найдется немецкого профессора? — имя его Иегер — «научно» установил это в особом, конечно, весьма ученом рассуждении, завершавшемся такой фразой: «Чем больше сумма труда, затрачиваемая государством на мобилизацию, тем больше сумма проявляемых добродетелей» [1]. Сие является лишь довольно тяжеловесным пересказом следующего положения: массовое убийство — величайшая добродетель. Чем больше масс захватывает массовое убийство, тем больше добродетели; чем лучше подготовка массового убийства, тем добродетельнее государство! И заметьте: то не было одиночным проявлением больного мозга — о нет, то было лишь выражением общераспространенного и господствовавшего настроения, лишь отточенной формулировкой кровавого безумия, проповедуемого публике всей нашей прессой — за редчайшими исключениями — изо дня в день. Пресса, этот «фокус духовной жизни нации», этот «маяк права и истины», как воображают добродушные фантазеры, сделалась горящей головней, грозящей испепелить цивилизацию и погубить всякого, кто посмел бы не одобрить эти позорные оргии народной ярости. «Народ мыслителей» позабыл, что действие, отличающее человека,— мышление; позабыл, что в животной борьбе человек уступает животному; позабыл, что в смысле боевой доблести, ставшей вдруг высочайшей целью человечества, пес и вол превосходят храбрейшего из людей. И разве не пришлось нам дожить до того, как «ареопаг» новорожденной Германии, «совет благороднейших и лучших» из нашего народа, выступил против немногочисленных своих членов, не поддавшихся свирепствовавшему бредовому помешательству, дойдя до таких действий, которые казались бы невозможными «в образованном обществе», которые в обычное время недопустимы в последнем кабаке! Ведь отброшено было присущее даже дикарям почтение к старости и оскорблены были седины человека, личное достоинство которого безупречно, какого бы мнения ни придерживаться относительно его политических взглядов, и единственным преступлением которого было то, что он не пожелал в момент всеобщего безумия изменить заветам целой жизни [2].

---

[1] Господин Лассон, прусский учитель гимназии, недурно подготовил для этого почву своим пресловутым докладом о благах войны.

[2] Я имею в виду неслыханную грубость по отношению к профессору Эвальду. Никогда в жизни я не видел ничего столь возмутительного и отвратительного. Образцовых представителей народа я гораздо меньше осуждаю за то, что они потрясали кулаками по адресу Бебеля и моему и угрожали нам побоями.

В том-то и дело, что культура наша поверхностна: повапленное, лишь подчеркнутое гуманностью варварство; война стерла обманчивые румяна цивилизации, зверство вышло наружу, не прикрываясь более фиговым листком. Удивить это может лишь того, кто предавался заблуждениям относительно нынешней культуры. <...>

Либкнехт В. Знание — сила, сила — знание!— Социализм и культура, с. 84—87.

5

<...> Мой личный опыт привел меня к тому, что в Германии — а опыт мой простирается довольно равномерно на всю Германию — *из тысячи окончивших* нашу хваленую школу *едва ли один в состоянии письменно выразить свои мысли до известной степени грамотно.*

Число тех, которые умеют сносно *читать*, несомненно, много выше, и я охотно соглашаюсь с тем, что в качестве *орудия просвещения* чтение много важнее *письма.* Тот, кто умеет читать и чувствует влечение к просвещению, сможет, если только он располагает временем и подходящей литературой, постепенно пополнить пробелы своего образования и приобрести настоящие знания. Но располагает ли наш народ подходящей литературой? На этот вопрос приходится ответить *отрицательно.* Каждый книгопродавец скажет вам, что *наша классическая литература,* как упрекал нас в том Бокль, *для народа не существует* — лишь за последнее время, когда вышли очень дешевые издания, некоторые произведения наших великих писателей начинают проникать в *средние* круги населения; книги наших ученых являются для массы письменами за семью печатями; *духовную пищу народа составляет повседневная печать:* газеты и дешевая беллетристика. К несчастью, с этой *духовной* пищей дело обстоит так же, как и с той *телесной*, которой народ принужден довольствоваться: подобно последней, она фальсифицирована, и нездорова, и столь же вредна для духа, как та для плоти. У нас нет ни одного листка для легкого чтения, задачей которого являлось бы облагораживание читательского вкуса.

Основанные на принципе спекуляции, они преследуют лишь одну цель — наживу. А нажиться легче всего, если плыть по течению, подлаживаться к господствующим предрассудкам, взывать к слабостям, к низменным страстям и к грубым инстинктам. Зато они пользуются популярностью в массах «образованной» и необразованной черни и покровительством сильных мира сего, заинтересованных в том, чтобы народные массы *не* получали того просвещения, которое «дает свободу», того знания, которое является «силой». Дешевая рыночная литература, по преимуществу распространяемая в народе,— я причис-

ляю сюда так называемые подписные серии романов и т. п.— почти вся (кажется, можно сказать вся) представляет собой по форме жалкий хлам, а по содержанию опиум для разума и нравственный яд. Единственное, что можно сказать в защиту этой литературы,— это то, что, выходя сравнительно редко и не пользуясь очень широким распространением, она по сравнению с ежедневной *политической печатью* относительно безвредна; влияние же прессы простирается всюду, даже на круги, для прочей литературы недоступные. Газеты читает всякий, кто читать умеет,— будь то дома, или у соседа, или в пивной. Наряду *с школой и казармой пресса является третьим нашим просветительным учреждением.* И она достойно занимает место подле своих соратниц. Духовно сливаясь с ними, она дополняет их дело. То, что преподается в казарме и школе, она разносит по стране, в каждый дом, в каждую хижину, с той лишь разницей, что она не всегда говорит тоном школьного учителя или фельдфебеля, а, наоборот, часто любит напяливать на себя плащ свободомыслия, охотно ведет речь о народном благоденствии, просвещении, о демократических достижениях и прочих модных сюжетах; ведь это — вывеска ходкая, и под ее флагом легко находит сбыт заплесневелый товар. <...>

Либкнехт В. Знание — сила, сила — знание! — Социализм и культура, с. 100—101.

6

<...> Правда, прислужники золотого тельца говорят: «Отмените надежду на обогащение — и вы убьете способность к изобретениям, дух предприимчивости, а с ним вместе и прогресс». Ничто не может быть более неправильным. Уже и теперь не надежда на обогащение толкает человечество вперед. Достижения тех, которых окрыляет жажда наживы, весьма второстепенны по сравнению с завоеваниями науки, которым мы обязаны нашими успехами, а для второстепенных достижений всегда нетрудно будет подобрать соответствующие силы. Поклонники золотого тельца выворачивают истину наизнанку. Взамен каждого отдельного лица, которое при нынешних производственных условиях толкает на путь к полезным изобретениям, к полезным умственным достижениям вообще надежда на обогащение, найдутся тысячи других, которые при разумных общественных отношениях совершали бы полезные и способствующие интересам человечества деяния, но которые встречают непреоборимые препятствия в современном общественном строе и умственно погибают. И тот единичный человек, который оказывается полезен ныне, при разумных, то есть справедливых, развивающих все способности и удовлетворяющих все человеческие потребности общественных установлениях сделал бы не столько же, а значительно больше. Жажда знания является прирожденным свойством человека, способности распределены

между людьми равномерно. Не все имеют одни и те же задатки, но у всех нормальных детей общая сумма задатков приблизительно одна и та же, и от обстоятельств зависит, *разовьются* ли эти задатки, как они разовьются и какие из них разовьются.

Задатки заложены в роде человеческом в бесконечном изобилии; они почти все погибают из-за отсутствия в нынешнем общественном строе благоприятных условий развития. Если таланту удается развиться, это чистая случайность; тут требуется масса благоприятных условий. Таланты, заложенные в души бедняков, имеют столько же шансов вырасти и расцвести, как семя, брошенное на твердую, утоптанную, беспрерывно попираемую ногами и изъезженную колесами проезжую дорогу. Насколько часто встречаются задатки даже наивысших достижений, видно — так как они равномерно распределены во всем роде человеческом — во время *исторических периодов бури и натиска*, когда человечество бывает поставлено перед необходимостью выбирать между пропастью и правильным ответом на загадку сфинкса, когда оно бывает поставлено перед культурными вопросами, от разрешения которых и зависит жизнь и смерть, когда каждый чувствует в себе потребность спасти всех или по меньшей мере внести свою лепту в общее дело. Тогда таланты дают *буйную* поросль, точно травы весной. Вспомните изумительную картину, которую являла собой *Франция* к концу прошлого столетия. В мае 1789 года в Версале собралась «тысяча неизвестных пришельцев», а спустя несколько недель имена этих неизвестных были на устах всей Европы, всего мира. Франция нуждалась в законодателях — и по необходимости из-под земли выросли законодатели. Франция нуждалась в бойцах, в мастерах военного дела — и явились бойцы и мастера военного дела, раздавившие внутреннего врага и разбившие наголову обученные войска старой Европы. Что сталось бы с тысячами героев войны и мира, блеснувших, точно метеоры, во Франции последнего десятилетия прошедшего века, что сталось бы с ними, если бы не было *революции?* Они *заглохли* бы по своим адвокатским кабинетам, по мастерским или просто за плугом! В талантах недостатка нет, недостаток есть только в развитии их. То, что удается стихийным силам сделать толчками и скачками в чрезвычайные периоды истории, то может быть *правильно и верно* достигнуто в *обычные времена* путем систематической организации воспитания. Для этого необходимо лишь предварительно разрушить *китайскую стену, воздвигнутую вокруг царства просвещения* — воздвигнутую современным обществом.

В нынешнем обществе не только не заботятся о развитии задатков, задатки эти прямо-таки подавляются или увечатся.

Поэтому современное общество не вправе называть себя культурным, а нас — врагами культуры. Это *оно* враждебно культуре, ибо оно препятствует взлетам ее, *мы же*, борцы за

новое, социалистическое общество, мы являемся *защитниками культуры* от враждебного ей *старого общества,* которое скрывает истинное знание от народа, физически и духовно подавляет народ, жертвует общим благом в пользу вредных для общества классовых интересов, делает собственность монополией эксплуататорского меньшинства, превращает рабочего в вещь, собственную семью — в несбыточную для пролетариата мечту, нравственность — в лицемерие, а просвещение — в ложь. <...>

Либкнехт В. Знание — сила, сила — знание! — Социализм и культура, с. 118—120.

7

<...> *Что такое просвещение?* По классическому определению греков — kalos kagathos, добро и красота, выраженные в личности, «развитие всех добродетелей», как определяет Аристотель цель воспитания, гармоническое развитие всех дремлющих способностей личности, как физических, так и духовных. Подобно тому как телесная гармония немыслима, если не развиты нормально все мышцы, сухожилия и кости тела, так и духовная гармония предполагает нормальное развитие всех духовных задатков.

Буржуазия стремится достичь духовной гармонии тем, что заглушает в рабочем все духовные способности.

Еще одно. Пусть нам не говорят *о науке и об искусстве* в современном обществе. Искусство принуждено «побираться», и, вместо того чтобы просвещать народ, оно продает себя богатым и сильным мира сего. Горе современному художнику, который, веруя в свое высокое призвание, дерзнул бы быть самостоятельным, не пожелал бы вымаливать позорящее покровительство благородных меценатов путем низкой лести, паразитства и даже худшего, не стал бы покупать за наличные похвалу прессы! Можно побиться об заклад, что ему суждено умереть с горя или с голоду, что его замолчит или заклюет насмерть продажная печать, рассматривающая всякого художника, не платящего ей дань, как мятежного преступника, которого надлежит беспощадно истребить. <...>

Либкнехт В. Знание — сила, сила — знание! — Социализм и культура, с. 121—122.

К. ЦЕТКИН

Искусство и пролетариат

Искусство и пролетариат — это сопоставление может показаться насмешкой. Условия существования, которые капиталистический строй создает своим наемным рабам, враждебны

искусству, более того, убийственны для него. Чтобы наслаждаться искусством и тем более творить, необходим простор для экономического и культурного развития, избыток материальных благ, физических, духовных и нравственных сил. Но с тех пор как классовые противоречия раскололи общество, уделом всех эксплуатируемых и порабощенных стала материальная нужда и связанная с нею нищета культуры. Поэтому неоднократно возникал вопрос: имеет ли вообще искусство нравственное и общественное оправдание, способствует ли оно развитию человечества или задерживает его?

В середине XVIII столетия великий апостол философии возврата к природе Жан-Жак Руссо в своем знаменитом трактате, представленном Дижонской академии, доказывал, что искусство — роскошь, что оно ведет человечество к нравственному упадку. В 70-х годах прошлого столетия одним из сторонников философского нигилизма в России была брошена громкая фраза, гласящая, что сапожник имеет бóльшую ценность, чем Рафаэль, ибо он выполняет общественно полезную, необходимую работу, в то время как Рафаэль писал мадонн, без изображения которых можно было бы обойтись.

На рубеже XIX и XX столетий аналогичные, но социально более заостренные, чем у Руссо, раздумья привели величайшего художника Льва Толстого к суровой оценке искусства.

С отличающей его неумолимой логикой Толстой осуждает не только современное искусство, но и всякое искусство вообще, если оно является привилегией имущих классов, служит их наслаждению и становится самоцелью. Подобно юноше Шиллеру, полагавшему, что сцена, театр — «учреждение нравственное», старец Толстой в конце своего пути также приходит к убеждению, что искусство только тогда может быть оправдано, когда оно сознательно преследует цель поднять весь народ на более высокую ступень нравственности.

Последовательно развивая эти взгляды, Толстой и свое собственное бессмертное искусство рассматривает лишь как средство для достижения цели, как возможность нести свои идеи широчайшим кругам народа и тем самым воспитывать его в своем духе.

Приведенным выше ложным, парадоксальным представлениям присуще нечто общее. Они возникают в те переходные эпохи, когда старый общественный порядок агонизирует и новые социальные силы вступают в борьбу. В такие эпохи искусство явственно отмечено печатью рабства или даже клеймом продажной девки. Оно является роскошью и забавой для имущего и господствующего меньшинства и своим содержанием, всей сутью своей вступает в резкое противоречие с потребностями и воззрениями подымающегося класса. Это относится и к тому времени, когда писал свой трактат Руссо, и к тому, когда созревал философский нигилизм в России; это относится

и к нашим дням, когда Толстой обрушивает на искусство весь свой талант великого художника и фанатизм стремящегося обновить мир могучего проповедника.

В такие эпохи из-за бросающихся в глаза симптомов упадка на одном социальном берегу легко проглядеть на противоположном признаки новой, расцветающей жизни — жизни, которая спасает искусство от разложения, открывает перед ним новые возможности для развития, наполняет его новым, здоровым, более высоким содержанием.

Отмирание и расцвет в бытии народов и человечества совершаются одновременно. Когда гибнут старые формы хозяйства и связанные с ними политика, право, искусство, тогда же бьет час рождения новых форм.

Когда Жан-Жак Руссо произносил свой обвинительный приговор искусству, губящему нравы, французская философия — отражение изменившихся экономических и социальных условий — уже обрела смелый полет мысли. Правда, высшей точки своего развития она достигла не в золотом веке классического искусства, а в классическом акте политики — Великой французской революции. Однако социальные битвы этой эпохи решительным образом повлияли и на дальнейшее развитие искусства как в самой Франции, так и в не меньшей мере в Германии. В последней сходное экономическое развитие — прогресс капиталистического производства — привело не к политическому господству буржуазии, а к сражению за свободу в области философии и искусства, которые достигли поэтому классического расцвета.

Взгляды Руссо и Толстого должны быть отвергнуты не только в связи с приведенными выше историческими причинами. Нельзя отрицать тот факт, что искусство является древнейшим проявлением духовной жизни человечества. Как и мышление — а может быть, еще раньше, чем абстрактное мышление,— стремление к художественному творчеству развилось в связи с деятельностью, с трудом примитивного человека, точнее, в связи с его коллективным трудом. Едва человек перестает быть животным, едва в нем начинает зарождаться духовная жизнь — в нем пробуждается стремление к художественному творчеству, порождающее примитивное искусство. Об этом рассказывают археологические находки, знакомящие нас со сделанными в каменном веке рисунками в пещерах, на которых изображены охотники за слонами и оленями. Это доказывает этнография, изучающая танец, музыку, поэзию, изобразительные искусства как образное воплощение первобытного художественного чувства. Бушмены и другие дикие племена также имеют свое примитивное искусство. Прежде чем развилась их способность к абстрактному мышлению, они уже нашли изобразительные средства для чувственного воплощения всего увиденного и пережитого.

Поэтому нет ничего удивительного в том, что страстное влечение к наслаждению искусством и художественному творчеству во все времена жило в угнетенных и порабощенных слоях общества. Поэтому снова и снова из широчайших народных масс выходят знатоки искусства и творцы, умножающие его сокровища.

Но одно мы должны твердо помнить. Пока порабощенные ясно не осознали своей противоположности господствующим, пока они не начали добиваться уничтожения этой противоположности, они не могут раскрыть перед искусством новые социальные перспективы развития, не могут наполнить его новым богатым содержанием. До этого момента их тоска по собственному искусству утоляется искусством их господ и, наоборот, искусство господ обогащается их страстным стремлением к художественному творчеству. Лишь тогда, когда угнетенные превращаются в революционный, восставший класс и их духовная жизнь приобретает собственное содержание, когда они вступают в борьбу, чтобы порвать тяжкие цепи социального, политического и духовного гнета,— лишь тогда их вклад в художественное наследие человеческой культуры становится самостоятельным, а потому действительно плодотворным и решающим. Именно тогда их влияние на искусство растет не только вширь, но и вглубь, и только тогда перед искусством раскрываются новые, более широкие горизонты.

Всегда массы, и только массы, рвущиеся из рабства к свободе, увлекают искусство вперед и выше и оказываются источником той силы, которая помогает ему преодолеть периоды застоя и упадка.

Это общее положение определяет и отношение пролетариата к искусству. Ошибаются те, кто видит в классовой борьбе пролетариата лишь стремление наполнить желудок. Всемирно-историческая схватка идет за все культурное наследие человечества, за право всестороннего развития и утверждения каждой человеческой личности. Пролетариат как класс не может вести осаду капиталистической крепости, не может пробиться к свету из фабричного мрака и нужды, пока он не противопоставит свои собственные эстетические идеалы искусству наших дней.

Как же оценивает пролетариат современное искусство? Обладает ли оно свободой — необходимым условием его созревания и расцвета? Иногда мы слышим: да, обладает. Нет, утверждаем мы. Сражение художников за свою свободу и свободу искусства началось одновременно с зарождением буржуазного общества в недрах феодального строя. История показывает, с каким упорством сражались художники, чтобы разбить оковы цехового ремесла, порвать цепи рабства, приковывавшие их к дворянству, к светским и духовным князьям и низводившие их творчество до уровня услуг придворного лакея. Художники победили. Их успех был частицей торжества всей буржуазии,

утверждавшей тем самым свои принципы. Искусство стало так называемой «свободной профессией».

Что же означает это в условиях товарного производства, являющегося экономической основой буржуазного строя? Только то, что искусство также подчиняется железным законам товарного производства. Порабощенный человеческий труд — вот основа капиталистического товарного производства. Пока не обрел свободу человеческий труд вообще, пока остаются порабощенными и физический труд и умственный, ни наука, ни искусство свободными быть не могут. Ярмо капиталистического строя несут на себе и рабочий с мозолистыми руками, и ученый-исследователь, и художник-творец.

Искусство продается за кусок хлеба, не может не продаваться, ибо художник хочет жить. Для того чтобы жить, он вынужден продавать плоды собственного гения. Поскольку капиталистическая система знает только товар, который покупается и продается, она превращает в товар и творения искусства. Как ткани и кофе, так и художественный товар должен завоевать себе рынок. Кто же господствует на нем? Не узкий круг знатоков и любителей искусства, нет. Рынок находится во власти некультурной или полукультурной, жаждущей роскоши и отупляющих развлечений «платежеспособной черни» — позволим себе это грубое выражение.

Жестокая действительность разрушает благородные идеалы многих художников, пытающихся в фаустовском порыве воплотить небо и землю в своих творениях. Сначала они жадно ищут драгоценные клады искусства, а в конце концов удовлетворяются тем, что выкапывают дождевых червей: приличное и сытое местечко в обществе.

Жизнь растаптывает бесконечное множество тех, для кого искусство остается «высокой, небесной богиней» и кто не превращает его в «дойную корову», обеспечивающую их маслом.

Только самые сильные, способные ждать, отстаивают свою свободу выражать в художественной форме то, что бог дал им поведать.

Какова же участь тех, кто, склонившись перед требованиями рынка, завоевал мишурный успех? Они становятся жертвой ремесленного шаблона или рабами конъюнктуры. Капризные законы ярмарки буржуазного искусства все время гонят их вперед. Язва конкуренции уничтожает внешние и внутренние предпосылки для вынашивания значительных произведений. В лихорадочной спешке выпускают свою продукцию художники — лишь бы не опоздать на рынок искусства, называемый выставкой; с той же поспешностью создает композитор «гвоздь» нового сезона; писатель работает до изнеможения, чтобы не опоздать к рождественскому базару. Превращаясь в предприимчивого дельца и торговца художественным товаром, творец

гибнет, а сокровищница его искусства скоро иссякает: создатель культуры становится ее фальсификатором.

В этом надо искать причины, почему в современном искусстве так быстро сменяют друг друга течения и школы, почему так быстро изнашиваются великие художественные «знаменитости»-однодневки. То, что сегодня превозносится до небес как высшее откровение гениального художника, через десяток лет уже забыто и вызывает лишь исторический интерес.

Распространяется и другое характерное явление. Те же самые причины порождают лжеискусство. Капитализм создает как эксплуатирующих лжеискусство предпринимателей, так и эксплуатируемых ими тружеников. Последние частично поставляются художественным люмпен-пролетариатом — естественным порождением современного социального строя. Капитализм создает и спрос на лжеискусство во всех слоях общества. К псевдохудожественным явлениям относятся кафешантаны, многочисленные варьете, произведения порнографической литературы и графики, династические и патриотические памятники, поставленные по подписке, и многое другое.

Напрашивается вопрос: не сможет ли современное капиталистическое государство как крупнейший заказчик вывести искусство из его бедственного положения? Нет, не сможет, ибо оно остается государством имущего и господствующего меньшинства, а не выражением единства и воли всего народа. Оно подчиняется тем же законам капиталистической системы, созданием которых является. Это обстоятельство резче определяет его отношение к искусству, чем прихоти и меценатство любого монарха.

У нас в Германии этот факт затемняется самодержавной политикой в области искусства, проводимой Вильгельмом II. Ему мы обязаны драмами Лауффа, памятниками Гогенцоллернам на аллее, где вместо тополей каменные истуканы, и прочими столь же художественными мерзостями. В конечном счете появление этой продукции говорит не о могучем и всеподавляющем влиянии монарха, а о том, что немецкая буржуазия пасует перед самодержавием также и в области искусства.

Лишь тогда, когда труд сбросит ярмо капитализма и тем самым будут ликвидированы классовые противоречия в обществе, лишь тогда мечта о свободе искусства обретет реальность и гений художника сумеет свободно совершать свой полет ввысь. Это давно понял и возвестил миру избранник искусства Рихард Вагнер. Его статья «Искусство и революция» до сих пор остается классическим выражением этой мысли. В статье сказано: «Подымемся из рабских низин ремесленничества, где господствует серый меркантильный дух, на высоту свободного артистического человечества, где царит сияющая душа мира; из подавленных работой поденщиков индустрии мы должны стать прекрасными, сильными людьми, которым принадлежит весь

мир как источник высшего художественного наслаждения». Вагнер ясно указывает на корень, из которого вырастает «бедствие ремесленничества». Это «поденщина на службе индустрии». Послушаем Вагнера дальше: «Пока весь народ, все люди не могут быть одинаково свободными и счастливыми, они все одинаково обречены на горе и рабство». Недвусмысленно ответил композитор и на вопрос, как может быть преодолено всеобщее рабство и как может расцвести свободное артистическое человечество. Он говорит: «Цель исторического развития — сильный, прекрасный человек: революция должна дать ему силу, искусство — красоту».

Из этого высказывания, между прочим, следует, что прекрасный и сильный человек, о котором мечтал Вагнер,— это не пресловутый сверхчеловек индивидуализма, не «белокурая бестия», а гармонически развитая личность, чувствующая себя неотделимой от целого, слитой с ним. Революция — это дело масс, и самое высокое искусство всегда будет выражением именно их духовной жизни.

Мы знаем, что социальная революция, которая освободит и труд и искусство, должна быть делом вступившего в борьбу пролетариата. Но борющийся пролетариат дает искусству не только надежду на будущее. Его борьба, пробивающая брешь за брешью в крепости буржуазного строя, прокладывает новые пути искусству, обновляет его, обогащает его новым идейным содержанием. Предвосхищая грядущую жизнь человечества, пролетариат выходит за пределы духовной жизни буржуазного общества и открывает тем самым искусству новые возможности для развития.

Содержание классовой борьбы пролетариата ни в коем случае не исчерпывается экономическими и политическими требованиями. Пролетариат является носителем нового, завершенного в своей целостности, единого мировоззрения. Построенное на достижениях естественных и общественных наук, связанных с именами Дарвина и Маркса, философски обобщенное, оно стало мировоззрением социализма. Оно развивается и зреет в бурях и пламени классовых битв современности. Оно растет по мере того, как капитализм, преобразуя экономику, все сильнее толкает общество навстречу коммунистическому строю свободно трудящихся людей, по мере того, как изменяются социальные установления и революционизируются чувства, мысли, желания человека.

Самые коренные изменения, естественно, должны произойти в душе и сознании пролетариата — класса, самими условиями жизни поставленного в непримиримую, постоянную оппозицию к существующему экономическому базису и его идеологической надстройке.

Пролетарская мысль, в отличие от буржуазной, не отступает в страхе назад, когда доходит до пределов буржуазного об-

щества. Наоборот, рабочий класс стремится выйти за эти пределы. Он знает, что должен разрушить стоящие перед ним преграды. В этом причина смелости и непредубежденности, с которыми он принимает результаты и выводы всех исследований.

Чем сознательнее и напряженнее становится его борьба против капиталистического строя, тем острее проявляется противоположность между его духовной жизнью и духовным миром буржуазии. Его классовая борьба порождает новые духовные и нравственные идеалы; у порабощенных расцветает собственная культура. Пробуждение новой полнокровной жизни вызывает стремление наслаждаться искусством и создавать его. В своем художественном творчестве пролетариат чувствует потребность выразить стоящую перед ним как классом высшую историческую задачу.

Пролетариат жаждет произведений искусства, вдохновленных социалистическим мировоззрением. И поэтому он борется с современным буржуазным искусством, в котором нет здоровья и жизнерадостности, нет молодости класса, сражающегося за свободу и сознающего себя защитником высших идеалов человечества.

Современное буржуазное искусство — это искусство господствующего класса, историческое развитие которого идет уже по нисходящей линии, класса, который чувствует, как вулканические силы истории колеблют почву его власти.

Сумерки богов — вот настроение, породившее это искусство. Натурализм, стремившийся вернуть его к вечным истокам, к природе и создавший благодаря этому много ценного в области социальной критики, выродился теперь в плоское, пустое копирование действительности. Он передает факты, не раскрывая их связи и смысла, он передает действительность без идеи.

С другой стороны, современный идеализм ищет свое духовное содержание в мелкобуржуазных идеях «областнического искусства», а там, где горизонты его шире, он отстраняется от социальных вопросов и современности. Его влечет или прошлое, или потусторонний мир, он впадает в религиозный, часто ханжеский неомистицизм, в неоромантизм — короче, передает идеи без действительности. Да и как может буржуазное искусство достичь синтеза идеи и действительности? Они отделены друг от друга в мире исторического бытия буржуазных классов. Поэтому так пессимистичны взгляды и настроения этого класса. Грубый плоский материализм одних, мистика и бегство от жизни других — таково знамение эпохи и ее искусства.

Может ли искусство подобного содержания удовлетворить пролетариат? В силу своей исторической роли он полон оптимизма. Законы, управляющие экономикой, дают ему радостную надежду на приближение новой эпохи, на то, что пробьет час свободы. Горячей верой в свободу проникнута вся его духовная жизнь. Такой синтез идей и действительности может быть до-

стигнут в наше время только в идеологии масс, поставивших перед собой высшие цели. Идея: социализм — самый возвышенный идеал свободы, который когда-либо вдохновлял человечество. Действительность: класс со стальной волей и зрелой мыслью, готовый к величайшему подвигу, который когда-либо знала история,— изменить мир, вместо того чтобы его объяснять, как говорил Маркс.

Именно поэтому растет у пролетариата страстная потребность в искусстве, содержание которого явилось бы плотью от плоти социализма. Итак, «тенденциозное искусство», возразят нам, может быть, даже «политическое искусство». «Политическая песня — дрянная песня!» Пролетариату нечего бояться этой болтовни. В конце концов, она меньше всего порождена желанием воспитать в порабощенных массах способность наслаждаться искусством. Напротив, она проистекает из стремления сохранить над массами духовную власть, удержать их в кругу буржуазных идей.

Где терпит банкротство религия, должно помогать искусство. Поэтому во имя искусства проклинается не «тенденция» вообще, а только тенденция, которая противоречит «тенденции» господствующих классов. Впрочем, достаточно обратиться к истории, чтобы опровергнуть приговор, объявляющий «тенденцию» в искусстве вне закона. Могучие, величественные творения всех времен страстно тенденциозны. Разве тенденция чем-нибудь отлична от идеи? Искусство, лишенное идеи, становится искусственным и формалистичным. Не идея позорит художественное произведение, не тенденция оскверняет его. Наоборот, они должны и могут создавать и повышать художественную ценность произведения.

Тенденциозность губит искусство только тогда, когда она грубо навязана извне, когда она выражена художественно неполноценными средствами. Там, где изобразительные средства художественно совершенны, где идея проступает из самой глубины произведения, она становится творческой и создает бессмертное. Поэтому пролетариат не только может, но и должен идти своим собственным путем, выводя современное искусство из состояния упадка и обогащая его новым, более высоким содержанием. Ему незачем подражать каждому крику моды буржуазного искусства.

Время дает все больше доказательств, что рабочий класс хочет не только наслаждаться искусством, но и создавать его. Это подтверждается прежде всего появлением пролетарских певцов и поэтов. Буржуазные поклонники и ценители искусства приходят в экстаз от примитивной художественной продукции седой древности и диких народов. Они видят в ней откровение, высшую гениальность. Но для того, что создано пролетарской, часто неопытной рукой, что создано взволнованным сердцем рабочего,— для этого они находят только насмешку или оскор-

бительную жалость. У этих поклонников «примитива» отсутствуют органы для верного восприятия и оценки того «примитивного» искусства, творения которого являются симптомами грядущего всемирного переворота и последующей за ним эпохи нового Ренессанса.

Разумеется, в искусстве, так же как и в социальном мире, Ренессанс не может возникнуть из ничего. Его корни — в прошлом, он связан с тем, что уже существует. И все же искусство класса, подымающегося к свету культуры, не может иметь своим исходным пунктом и рассматривать как идеал то искусство, которое создано разлагающимся классом, уже сыгравшим свою историческую роль. Это подтверждает история искусств. Каждый восходящий класс ищет для себя образцы в высших художественных достижениях предшествующего развития. Ренессанс подражал искусству Греции и Рима, немецкое классическое искусство подражало античности и Ренессансу.

Несмотря на то, что современные течения в искусстве обогатили классическое наследие новыми художественными мотивами и формами их выражения, искусство будущего обратится в поисках нормы к буржуазной классике, минуя современность.

Разве не одаряет нас истиной жизни и богатством поэзии «Пасхальная прогулка» Гёте, в которой жажда вырваться за пределы феодального общества нашла художественно совершенное выражение? Или восторженный призыв Шиллера ко всемирному братству: «Обнимитесь, миллионы, слейтесь в радости одной!» Или бурное ликование освобожденного человечества в Девятой симфонии Бетховена, прорывающееся в величественном хоре: «Радость, пламя неземное!»

Фридриху Энгельсу принадлежат гордые слова, что немецкий рабочий класс является наследником классической философии. В этом смысле немецкий пролетариат будет и наследником классического искусства своей страны. Но ему предстоит пройти еще долгий путь, прежде чем он станет достойным своей исторической миссии.

Поясним это примером: помещения, в которых проходит значительная часть общественной жизни пролетариата, которые служат целям его организации, в которых происходят его собрания и которые должны стать его родным домом, отнюдь не стали художественным воплощением его социалистического мировоззрения. Наши народные дома, профсоюзные и общественные здания по своему стилю — если понимать стиль как внешнюю форму внутренней сути — ничем не отличаются от каких-нибудь административных зданий буржуазии.

Внутреннее отношение художественной формы к жизненному содержанию, которое в ней пульсирует, несомненно, не может быть выражено тем, что то или иное помещение украшается безжизненной аллегорической фигурой свободы или чем-нибудь

вроде этого. Коротко говоря, духовная жизнь рабочего класса до сих пор не получила еще ни малейшего выражения в архитектурных формах. Правда, пролетариат еще сам не осознал и не почувствовал противоречия, разлада между этими формами и своей собственной внутренней жизнью настолько ясно, чтобы его художественные потребности начали оказывать определенное влияние на архитектуру. Несомненно, архитектура — высший и самый трудный, но зато и самый социальный из всех видов искусства. Она наиболее полно выражает общественную жизнь. Достаточно вспомнить готические соборы, в которых нашел свое художественное воплощение эстетический идеал разделенного на цеха населения феодального города.

Вернемся, однако, к нашей теме. Именно потому, что далек путь, который пролетариат должен пройти, чтобы стать достойным наследником классического искусства, именно потому, что влияние разлагающегося буржуазного общества делает этот путь особенно трудным, необходимо эстетически вооружить пролетариат для этой исторической миссии. Разумеется, и речи быть не может о рабском подражании буржуазному искусству и слепом преклонении перед ним. Дело идет о пробуждении и воспитании художественного вкуса и эстетического сознания, прочным фундаментом которых было бы социалистическое мировоззрение, могучая идеология борющегося пролетариата, а в один прекрасный день — и всего освобожденного человечества.

В тюрьме буржуазного строя такой художественный вкус и такое эстетическое сознание вряд ли смогут найти свое зрелое творческое воплощение. Как мне кажется, страстно ожидаемый Ренессанс возможен лишь на острове блаженных — в социалистическом обществе. Искусству принесет свободу только молот революции, который сокрушит тюрьму капитализма.

Уже у Аристотеля можно найти известную мысль о том, что рабство стало бы ненужным как основа лучшей жизни свободных людей, если бы ткацкий челнок и мельничный жернов двигались сами. Сегодня это предварительное условие выполнено. Машинный век создал послушных рабов из железа и стали. Добьемся же, чтобы эти рабы, умножающие сегодня богатства и культуру меньшинства, перешли из частных рук в собственность всего общества. Когда богатство и культура станут его достоянием, тогда и искусство будет не привилегией меньшинства, а достоянием масс. Тогда нельзя будет оскорблять его, превращая то в средство для возбуждения чувств любителей грубых наслаждений, то в забаву для скучающих бездельников, то в наркотик для слабых духом, ищущих забвение от жизни. Тогда оно станет высшим выражением творческого стремления народа, щедрым родником чистой радости и высоких чувств, могучей воспитательной силой, облагораживающей каждого человека и все общество.

Это не значит, что все станут творцами художественных произведений, но это значит, что массы смогут ценить искусство и наслаждаться им.

Народ, который добьется свободного труда, будет обладать свободным искусством. Он не оскудеет великими творческими личностями, способными индивидуально и поэтично постигнуть и выразить мысли, чувства и волю всего общества. Источник величия всякого искусства — в духовном величии народа.

Цеткин К. О литературе и искусстве. М., 1958, с. 96—108.

Отказ от общественного содержания в декадентском искусстве

«Политическая песня — дрянная песня!» — вот догмат, провозглашаемый в далеком от реальной жизни иллюзорном царстве, созданном художниками-декадентами, которые населили его фосфорически блестящими, но бесплотными созданиями своей фантазии. Сегодня этот догмат утверждается еще более настойчиво и, пожалуй, еще более навязчиво, чем когда-либо. Сегодня эстетическому отрицанию «тенденции» исступленно аплодирует клика платежеспособных «ценителей» и «знатоков» искусства, следящая за его современным развитием с той же серьезностью и усердием, что и за капризами парижской и венской моды.

Не так уж важно, сознательно или бессознательно приветствует эта клика попытку оправдать теорией «искусства для искусства» растущее бессилие эксплуататорских классов, которые защищают свое господство над отталкивающей буржуазной действительностью и потому неспособны выработать могучую и плодотворную идеологию, вдохновляющую на создание великих художественных творений. Не так уж важно, сознательно или бессознательно прославляет эта клика попытку эстетически приукрасить ненависть господствующих классов к идеологии, выработанной эксплуатируемыми массами в борьбе против капиталистического строя и проникнутой радостной верой в будущее. Важно, что эта идеология стала для буржуазии неприятным напоминанием о ее революционном прошлом и грозным предупреждением о наступающих сумерках богов. <...>

Цеткин К. Поэт революции.— О литературе и искусстве, с. 80.

Р. ЛЮКСЕМБУРГ

Гений Толстого и эпоха упадка буржуазного искусства

1

<...> В эпоху упадка буржуазного искусства, которое в своем внутреннем измельчании не может подняться больше ни до великого романа, ни до великой драмы, одинокий гений Толстого сохранил художественные, полные мощи средства эпического поэта, и все, что выходило из-под его пера,— даже непритязательный трактат и незамысловатый рассказ — обретало печать классической простоты, законченности и величия. <...>

Люксембург Р. Толстой.— О литературе. М., 1961, с. 111.

2

<...> Но как мало может создать самое сильное художественное дарование, если оно не опирается на верный компас глубокого и серьезного мировоззрения, недавно опять показал пример датчанина Иенсена. Способность дать тонкую, живописную и остроумную трактовку сюжета и неограниченная власть над техническими средствами повествования превращают Иенсена в прирожденного эпика большого стиля. И все же чего иного достиг он в своей «Мадам д'Ора», в своем «Колесе», кроме колоссальной по размаху, но вымученной карикатуры на современное общество, которая напоминает ярко размалеванный ярмарочный балаган с уродцами и производит впечатление то ли бесстыдного бульварного чтива, то ли злостной издевки над самим читателем. И это следствие того, что у Иенсена отсутствует глубокое и цельное мировоззрение, вокруг которого объединялись бы отдельные детали. Ему недостает священной серьезности, честности и правдолюбия, с которыми Толстой приступает к созданию своих книг. <...>

Люксембург Р. [О посмертных произведениях Толстого].— О литературе, с. 123.

Толстой и современное искусство

<...> Итак, общественный идеал Толстого — это не что иное, как социализм. Но чтобы понять до конца социальное содержание и всю глубину его идей, нужно обратиться не только к его трактатам, посвященным экономике и политике, но и к работам об искусстве, которые, кстати сказать, даже в России принадлежат к числу наименее известных. Мысли, в блистательной форме развитые в них Толстым, сводятся к следующему.

Искусство — вопреки всем общепринятым эстетико-философским представлениям — отнюдь не роскошь, не средство пробуждать в сентиментальных душах чувство красоты, радости или что-либо подобное; искусство — это важная, исторически сложившаяся форма общения людей друг с другом, такая же, как человеческая речь.

Найдя этот подлинно историко-материалистический масштаб, Толстой, после того как им были подвергнуты разгрому все определения искусства, начиная от Винкельмана и Канта и кончая Тэном, применил эту меру к искусству современному и тогда обнаружил, что ни одна его область, ни одно произведение найденным масштабом измерены быть не могут: все современное искусство за самыми незначительными исключениями остается непонятным широким массам общества, то есть трудящемуся народу.

Вместо того чтобы затем прийти на основании этого факта к банальному заключению, что широкие массы невежественны и им необходимо «подыматься» до понимания современного искусства, Толстой делает прямо противоположный вывод: он объявляет все современное искусство «лжеискусством». И тогда новый вопрос — как произошло, что уже столетия у нас существует «ложное» искусство вместо «истинного», то есть народного,— ведет Толстого к еще более далеким и смелым выводам: истинное искусство существовало в древнейшие времена, когда единый народ имел одно общее мировоззрение (Толстой называет его религией); на этой почве и выросли такие творения, как гомеровский эпос или Евангелие. Однако с тех пор, как общество разделилось на огромную массу угнетенных и ничтожное меньшинство угнетателей, искусство существует лишь для того, чтобы выражать чувство богатого и праздного меньшинства; но так как у этого меньшинства теперь вообще совершенно исчезло какое бы то ни было мировоззрение, то налицо упадок и вырождение, характеризующие современное искусство. «Истинное искусство», по мнению Толстого, появится лишь тогда, когда оно из средства выражения чувств господствующего класса вновь превратится в искусство народное, то есть будет выражать мировоззрение единого трудового общества.

Предавая проклятию «плохое, ложное искусство», Толстой, не дрогнув, выносит смертный приговор и большим и малым произведениям самых ярких светил музыки, живописи, поэзии, а в конце концов и несравненным созданиям собственного гения.

Увы, увы,
Разбил ты его,
Прекрасный мир,
Могучей рукой;
Он пал пред тобой,
Разрушен, сражен полубогом!

(Перевод Н. Холодковского)

Только один, последний роман — «Воскресение» — был написан Толстым с тех пор, как он стал считать достойными своего пера лишь простые, коротенькие народные сказки и поучения, «которые каждому понятны».

Уязвимое место воззрений Толстого совершенно ясно: все классовое общество он воспринимает лишь как «ошибку», не видя в нем проявления исторической необходимости, связывающей оба конечных пункта общественного развития — первобытный коммунизм и социалистическое будущее. Подобно всем идеалистам, он верит в абсолютную мощь насилия и рассматривает классовую структуру общества только как результат длинной цепи чисто насильственных актов.

И все же поистине классическими по величию являются его мысли о будущем искусства, в котором Толстой прозревает синтез искусства как «средства общения» с социальными чувствами трудящегося человечества, слияние художественного творчества с обычной жизнью рабочего человека.

Суровой силой веет от рассуждений Толстого, в которых он бичует противоестественный образ жизни современного художника, существующего только ради своего искусства и не делающего ничего иного; подлинно революционный радикализм заложен и в тех раздумьях Толстого, где он разбивает надежду на то, что уменьшение рабочего дня и рост знаний в народных массах дадут им возможность понять искусство, создаваемое сегодня: «Так говорят защитники нашего исключительного искусства, но я думаю, что они сами не верят в то, что говорят, потому что они не могут не знать и того, что наше утонченное искусство могло возникнуть только на рабстве народных масс и может продолжаться только до тех пор, пока будет это рабство,— и того, что только при условии напряженного труда рабочих специалисты — писатели, музыканты, танцоры, актеры — могут доходить до той утонченной степени совершенства, до которой они доходят, и могут производить свои утонченные произведения искусства и что только при этих условиях может быть утонченная публика, ценящая эти произведения...

Но если и допустить недопустимое, что могут быть найдены такие приемы, при которых искусством — тем искусством, которое у нас считается искусством,— будет возможно пользоваться всему народу, то представляется другое соображение, по которому теперешнее искусство не может быть всем искусством, а именно то, что оно совершенно непонятно для народа. Прежде писали произведения поэтические на латинском языке, но теперешние произведения искусства так же непонятны народу, как если бы они были писаны по-санскритски. На это обыкновенно отвечают тем, что если народ теперь не понимает этого нашего искусства, то это доказывает только его неразвитость, что точно то же было со всяким новым шагом искусства. Сначала не понимали его, а потом привыкли к нему.

«Так же будет с теперешним искусством: оно будет понятно, когда весь народ станет таким же образованным, как и мы, люди высших классов, производящие наше искусство»,— говорят защитники нашего искусства. Но утверждение это, очевидно, еще более несправедливо, чем первое, потому что мы знаем, что большинство произведений искусства высших классов, которые, как разные оды, поэмы, драмы, кантаты, пасторали, картины и т. п., восхищали людей высших классов своего времени, никогда потом и не были поняты, ни оценены большими массами, а как были, так и остались забавой богатых людей того времени, только для них имевшей значение; отсюда можно заключить, что то же будет и с нашим искусством. Когда же в доказательство того, что народ со временем поймет наше искусство, приводят то, что некоторые произведения так называемой классической поэзии, музыки, живописи, прежде не нравившиеся массам, после того как их со всех сторон предлагают этим массам, начинают им нравиться, то это доказывает только то, что толпу, да еще городскую, наполовину испорченную, всегда было легко приучить, извратив ее вкус, к какому хотите искусству. Кроме того, искусство это производится не этой толпой и не ею избирается, а усиленно навязывается ей в тех публичных местах, в которых искусство доступно ей. Для огромного большинства всего рабочего народа наше искусство, недоступное ему по своей дороговизне, чуждо ему еще и по самому содержанию, передавая чувства людей, удаленных от свойственных всему большому человечеству условий трудовой жизни. То, что составляет наслаждение для человека богатых классов, непонятно как наслаждение для рабочего человека и не вызывает в нем никакого чувства или вызывает чувства совершенно обратные тем, которые оно вызывает у человека праздного и пресыщенного. Так, например, чувства чести, патриотизма, влюбления, составляющие главное содержание теперешнего искусства, вызывают в человеке трудовом только недоумение и презрение или негодование... Так что для людей думающих и искренних не может быть никакого сомнения в том, что искусство высших классов и не может никогда сделаться искусством всего народа».

Человек, написавший это, имеет с любой точки зрения больше прав называться социалистом и историческим материалистом, чем те партийные деятели, которые, еле успев приобщиться к самоновейшим гримасам искусства, с бессмысленным усердием стремятся «воспитать» социал-демократических рабочих и довести их до понимания декадентской пачкотни какого-нибудь Слефогта или Ходлера.

По глубине и проницательности своей критики, по смелости и радикализму намеченных перспектив, так же как по идеалистической вере в могущество человеческой воли и сознания, по тому, что составляет как силу, так и слабость его взглядов,

Толстой должен быть, следовательно, поставлен в один ряд с великими социалистами-утопистами. Не вина, а историческая беда Толстого, что его долгая жизнь началась на заре XIX столетия, у порога которого стояли *предшественники* современного социализма Сен-Симон, Фурье, Оуэн, и достигла порога XX столетия, преступив который, Толстой оказался одиноким противником выросшего перед ним и не понятого им юного гиганта.

Со своей стороны, однако, зрелый революционный пролетариат может сегодня с теплым чувством внутренней солидарности пожать честную руку великого художника и, вопреки собственным убеждениям Толстого, смелого революционера и социалиста, руку, которой написаны эти мужественные слова: «Каждый приходит к истине своими путями; но одно могу сказать,— то, что я не только пишу слова, а этим живу, только этим счастлив и с этим умру».

Люксембург Р. Толстой как социальный мыслитель.— О литературе, с. 102—109.

Толстой и Золя

1

<...> Критика Толстым милитаризма, патриотизма, брака по своей остроте чуть ли не превосходит критику социалистическую и развивается в том же самом направлении. Насколько оригинален и глубок социальный анализ Толстого, видно, если сравнить, например, его понимание значения и нравственной ценности труда со взглядами Золя.

В то время как последний в полном согласии с мелкобуржуазной традицией возводит труд на пьедестал, прослыв по этой причине у некоторых выдающихся французских, да и иных социал-демократов образцовым социалистом, Толстой ломает традицию и, как показывает его спокойно взвешенный отклик на речь Золя, в нескольких словах раскрывает суть дела: «Г-н Золя говорит, что труд делает человека добрым; я же замечал всегда обратное: сознанный труд, муравьиная гордость своим трудом, делает не только муравья, но и человека жестоким... Но если даже трудолюбие не есть явный порок, то ни в каком случае оно не может быть добродетелью. Труд так же мало может быть добродетелью, как питание. Труд есть потребность, лишение которой составляет страдание, но никак не добродетель. Возведение труда в достоинство есть такое же уродство, каким бы было возведение питания человека в достоинство и добродетель. Значение, приписываемое труду в нашем обществе, могло возникнуть только как реакция против праздности, возведенной в признак благородства и до сих

пор еще считающейся признаком достоинства в богатых и малообразованных классах... Труд не только не есть добродетель, но в нашем ложно организованном обществе есть большею частью нравственно анестезирующее средство вроде курения или вина для скрывания от себя неправильности и порочности своей жизни».

Лаконичная фраза из «Капитала» служит дополнением этих слов: «Жизнь пролетариата начинается тогда, когда кончается его труд».

Приведенные выше отрывки, где сопоставлены оба взгляда на труд, точно указывают соотношение между Золя и Толстым как в области теоретического мышления, так и в художественном творчестве: соотношение между способным и старательным ремесленником и творческим гением. <...>

Люксембург Р. Толстой как социальный мыслитель.— О литературе, с. 100—101.

2

<...> У Золя есть роман «Страница любви» из цикла «Ругон-Маккаров». В центре действия в нем духовная драма заброшенного ребенка, изображенная с захватывающей силой. Но в этом романе болезненная от рождения, неврастеничная девочка, смертельно, в самое сердце пораженная столь же коротким, сколь эгоистическим любовным опьянением матери, увядая, как едва распустившийся бутон, оказывается, однако, лишь «аргументом» в золаистской теории экспериментального романа; манекеном, на котором демонстрируется тезис о наследственности.

Для русских ребенок и его психология являются самостоятельным и полноценным объектом художественного интереса; это такая же человеческая индивидуальность, как и взрослый, только стоящая ближе к природе, неиспорченная и, прежде всего, еще более беззащитная перед влиянием социальных условий. Кто «соблазнит единого из малых сих, тому лучше повесить жернов на шею» и т. д. Но современное общество соблазняет миллионы «малых сих», похищая у них самое ценное и незаменимое из того, что человек может назвать своим,— счастливое, беззаботное, гармоничное детство. <...>

Люксембург Р. Душа русской литературы.— О литературе, с. 145.

Толстой и Ибсен

1

В гениальном романисте современности неутомимый художник с самого начала жил рядом с неутомимым социальным мыслителем. Основные вопросы человеческой жизни, взаимоот-

ношения людей, общественные отношения, издавна занимая Толстого, волновали его до глубины сердца, и вся его долгая жизнь и творчество были одновременно неустанным раздумьем о «правде» человеческого существования.

Столь же неутомимые поиски правды видят обычно и в творчестве знаменитого современника Толстого — Ибсена. Но в то время как в драмах Ибсена великая идейная борьба современности находит гротескное выражение в зачастую едва понятной игре, схожей с кукольным театром, где действующие лица напоминают кичливых карликов,— причем Ибсена-художника постигают неудачи из-за слабости Ибсена-мыслителя,— мысль Толстого не в состоянии причинить никакого вреда его художественному гению. <...>

Люксембург Р. Толстой как социальный мыслитель.— О литературе, с. 94—95.

2

<...> Со времени первого пробуждения сознательной мысли Толстой искал правду. Но эти поиски были для него не литературным занятием, безотносительным к его частной жизни, как у других «правдоискателей» современной литературы; они были смыслом его существования, сущностью его деяний и чувств, они целиком подчинили себе его образ жизни, его семейный быт, дружеские и любовные отношения, деятельность и творчество. Эти поиски не имеют ничего общего с карликовой мировой скорбью изображенной Ибсеном и Бьёрнсоном «личности», которая, замкнувшись в клетке мелкобуржуазного существования, не в состоянии подняться над своим драгоценным мужским или женским «я». <...>

Люксембург Р. [О посмертных произведениях Толстого].— О литературе, с. 121.

Декадентство на Западе и в России

<...> В русской литературе имеются, наконец, и представители декаданса. К ним должен быть причислен один из самых блестящих талантов горьковского поколения Леонид Андреев. Его произведения пробуждают ужас, источают трупный запах смерти, под тлетворным дыханием которой увядает всякая воля к жизни. Но корни и суть русского декаданса диаметрально противоположны источникам искусства Бодлера или д'Аннунцио. В основе искусства этих художников лишь пресыщение новейшей культурой, чрезвычайно утонченный по форме, но очень грубый по своей сути эгоизм, не находящий удовлетворения в обычном существовании и поэтому набрасывающийся на ядовитые воз-

буждающие средства. У Андреева безнадежность потому овладевает душой, что душа подавлена тяжестью социального гнета, сломлена страданием.

Как и лучшие писатели русской литературы, Андреев глубоко проникся всеми горестями человечества. Он пережил японскую войну, период первой революции, ужасы контрреволюции 1907—1911 годов и изобразил их в таких, например, потрясающих картинах, как «Красный смех», «Рассказ о семи повешенных», и многих других. Теперь он подобен своему Елеазару, который, возвратясь из царства теней, не может больше побороть холод могилы и бродит среди живых, как «наполовину обглоданный смертью огрызок». Источник этого декадентства типично русский: это избыток социального сочувствия, под влиянием которого личность теряет способность к сопротивлению и активности.

Этим социальным сочувствием как раз и определяется своеобразие и художественное величие русской литературы. Захватить и потрясти может только тот, кто сам захвачен и потрясен.

Талант и гений в каждом отдельном случае, бесспорно, являются «божьим даром». Но даже величайшего таланта еще недостаточно для глубокого воздействия. Кто может отрицать талант и даже гений аббата Монти, который воспевал дантовскими терцинами то убийство римской чернью посла французской революции, то победы самой революции, то австрийцев, то директорию, то неистового Суворова — во время бегства итальянцев от русских, — затем снова Наполеона и снова императора Франца, словом, каждый раз услаждал слух каждого победителя соловьиными трелями? Кто стал бы отрицать большой талант Сент-Бёва, создателя литературного эссе, который своим блестящим пером оказывал услуги почти всем политическим партиям Франции по очереди, сегодня сжигая то, чему вчера поклонялся, и наоборот?

Для глубокого воздействия, для истинного воспитания общества нужно больше, чем талант, нужна поэтическая личность, характер, индивидуальность, опирающаяся на прочную, как гранит, твердыню цельного и широкого мировоззрения. Мировоззрение — вот что придало тончайшую чувствительность социальной совести русской литературы, так поразительно обострило ее понимание психологии различных характеров, типов и общественных слоев; мировоззрение — вот что породило трепетную до болезненности чуткость, расцветившую образы русской литературы ослепительными по роскоши красками; именно мировоззрение вдохновило ее на неустанный поиск и напряженное раздумье над социальными загадками, которое и одарило ее способностью охватить взором художника общественный строй во всей его широте и внутренней сложности, запечатлеть в могучих творениях. <...>

Люксембург Р. Душа русской литературы.— О литературе, с. 137—139.

Оскар Уайльд

<...> Вчера я дочитала до конца «Женщину, не стоящую внимания» Уайльда — вечно те же самые типы и те же самые парадоксы об английском обществе «nowadays»[1], которое он обычно описывает. От этого может затошнить. И с меня довольно. Я радуюсь уже тому, что опять примусь за такого молодчину, как Стендаль. <...>

Люксембург Р. Из письма Константину Цеткину.— О литературе, с. 270.

Голсуорси

Вронке, 18 февраля 1917 г.

<...> Передайте мою сердечную благодарность Пфемферту за книгу Голсуорси. Вчера я дочитала ее до конца и очень довольна ею. Но, конечно, этот роман понравился мне значительно меньше, чем «Человек-собственник», причем не вопреки, а благодаря тому, что социальная тенденция дает в нем себя знать еще сильнее. Я смотрю в романе не на тенденцию, а на художественную ценность. И с этой точки зрения мне не нравится в «Мировых братьях» то, что Голсуорси здесь слишком остроумен. Это не должно Вас удивлять. Дело в том, что Голсуорси принадлежит к тому же типу, что Бернард Шоу и Оскар Уайльд, — к весьма распространенному теперь среди английской интеллигенции типу чрезвычайно умных, утонченных, но пресыщенных людей, смотрящих на все в этом мире со скептической улыбкой. Тонкие, иронические замечания, которые Голсуорси делает с серьезнейшей миной по поводу действующих лиц своего же произведения, часто заставляли меня громко расхохотаться. Но так же как истинно благовоспитанные и благородные люди никогда или редко издеваются над окружающими, хотя и замечают в них все смешное, так и истинный художник никогда не иронизирует над собственными творениями. Разумеется, Сонечка, это не исключает сатиры большого стиля! Например, «Эммануэль Квинт» Герхарта Гауптмана — самая беспощадная сатира на современное общество, написанная за последнюю сотню лет. Но Гауптман при этом сам не зубоскалит; закончив повествование, он подымается с дрожащими губами и широко открытыми глазами, в которых блестят слезы. Голсуорси же своими остроумными, вскользь брошенными замечаниями действует на меня как сосед за столом, который на вечере при входе каждого нового гостя в комнату шепчет о нем на ухо всякие сплетни. <...>

Люксембург Р. Из письма Софье Либкнехт.— О литературе, с. 236—237.

---

[1] Современном (*англ.*).

Немецкая литература эпохи натурализма и символизма

Бреславль, 24 ноября 1917 г.

<...> Вы ошибаетесь, что я предубеждена против современных поэтов. Лет пятнадцать тому назад я с восторгом читала Демеля; какая-то его вещь в прозе — у смертного одра любимой женщины (у меня осталось смутное воспоминание) — восхитила меня. «Фантазус» Арно Гольца я еще сейчас знаю наизусть. «Весна» Иоганна Шлафа когда-то меня увлекла. Но потом я остыла и вернулась к Гёте и Мерике. Гофмансталя я не понимаю, Георге я не знаю. Это правда, я немного боюсь у них всех мастерского, совершенного владения формой, средствами поэзии и отсутствия при этом великого, благородного мировоззрения. Этот разлад такой пустотой отзывается в моей душе, что красивая форма превращается для меня в гримасу. Они обычно передают удивительные настроения. Но настроения еще не делают человека. <...>

Люксембург Р. Из письма Софье Либкнехт.— О литературе, с. 244—245.

К. ЛИБКНЕХТ

Против искусства, отвергающего общественное содержание

1

Апология тенденциозного искусства

Понятие тенденциозного искусства применяется в трех разных смыслах.

1. Порой под этим подразумевается искусство всех видов, которое стремится воздействовать на общественную жизнь и, таким образом, служит общественным интересам, интересам якобы чуждым искусству.

2. Порой (расширяя понятие) имеется в виду всякое искусство, занимающееся общественными вопросами с особой настроенностью — хотя бы она выражала лишь чисто человеческую симпатию и антипатию.

3. Порой, с точки зрения господствующего класса, так специально называют произведения искусства, которые передают революционные, оппозиционные, далекие от идеи гражданского

мира теории, взгляды и настроения. Поэтому они являются неудобными и неприятными для клеймящих эти произведения властителей и поносятся ими, в то время как желательные тенденции — патриотические, религиозные, милитаристские и прочие — удостаиваются совершенно иного отношения.

Распространенное эстетическое учение клеймит тенденциозное искусство (того или иного содержания) как еретическое и даже грозит ему адом, как лжеискусству. Все это совершенно неправильно.

«Бестенденциозность» «истинного» искусства является с исторической и эстетической точки зрения мифом (ср. прежде всего тесную связь древнего искусства с политикой, с религией и т. д.). Принципы Аристотеля также связывают искусство с педагогической или иной тенденцией. В самых идеальных эстетических системах тенденции, требующие служения общественному, народному благу, рассматриваются как священный долг искусства. Независимость искусства от практической жизни — миф. Надо только верно понимать соотношения. Примеры из истории: единство древнего искусства с политикой, религией и т. д., внутренняя связь более развитого искусства с религиозной и государственной жизнью народов (греки, римляне, христианская церковь и т. д.). Сервантес, Лессинг и Гёте сходятся на одобрении государственного контроля над искусством в интересах государства. Другой пример — Вальтер фон дер Фогельвейде. И Данте, даже Данте — как он был вовлечен в политику, какими страстными политическими и религиозными манифестациями были его величайшие произведения! Как раз самые крикливые хулители тенденциозного искусства стремятся сделать искусство служанкой существующего строя!

Всякий большой поэт заставляет своих героев выражать политические, религиозные и другие взгляды, требования и планы. Можно ли представить себе более определенную политическую тенденцию, чем «Вильгельм Телль», чем речи Брута и Антония в «Юлии Цезаре»? Эти речи считаются образцом искусства, высшего искусства. Разрушим же стены между тенденцией и искусством! Останутся обособленные виды тенденциозной поэзии, которая, однако, от этого обособления не перестает быть искусством; она не перестает быть искусством и тогда, когда поэт становится ее глашатаем.

Почему политические, общественные настроения, чувства, фантазии, образы должны быть менее пригодными, хорошими, достойными объектами художественного воплощения, чем религиозные? Почему они менее пригодны, чем личные чувства любви, восхищения и т. д.? Это разграничение совершенно произвольно. <...>

Либкнехт К. Искусство.— Мысли об искусстве. М., 1971, с. 157—159.

2

<...> Нет «искусства для искусства»: ни произведения искусства, ни художественное творчество не являются самоцелью. Искусство — социальное явление не только по своему происхождению, не только в силу определяющих его причин и условий, но и по своим целям и задачам.

Либкнехт К. Искусство.— Мысли об искусстве, с. 145—146.

Общественные условия упадка искусства в позднем буржуазном обществе

<...> *Нынешнее время* (до мировой войны). В искусстве и этике, в религии и мировосприятии, в науке, а также в художественном ремесле: способность и готовность целых групп, слоев, индивидуумов, даже в малом отличающихся друг от друга, к тончайшей реакции на разного рода обстоятельства и события, даже на мимолетные. Быстрое, молниеносное, изматывающее производство все время вновь дифференцирующихся, приспосабливающихся художественных представлений и форм; производство всякого рода оттенков миросозерцания, этических представлений, аксиом и постулатов, индивидуально-религиозных воззрений и т. д. — словом, кипение и брожение, вплоть до «капризов моды», до воздействия на тончайшие ответвления социальной нервной системы. Очень характерна меняющаяся, колеблющаяся «мода», неуверенно, как бы на ощупь дающая оценку искусства прежних времен[1].

Сильная, доведенная почти до предела нервозность при восприятии идеологических явлений прошлого или отталкивании от них при их усвоении или претворении, такая же нервозность при усвоении современных, вновь возникших идеологических явлений — в полном соответствии с капризными колебаниями, происходящими при рождении новых идеологических явлений. Сюда же относятся и капризно-самовольная, анархо-индивидуалистическая страсть к оригинальности и те возможности, которые этим настроением эпохи открываются для позы, блефа и мистификации. Символизм, натурализм, реализм, веризм, импрессионизм, пленэризм, кубизм, футуризм, колоризм, экспрессионизм и т. д.

При этом особенно важно исследовать и выявить систематическое воздействие денег и фактора власти на производство, формирование и распространение идеологических явлений, их

[1] Ср. Мурильо, Рубенс, Гойя, Рафаэль, Рембрандт, барокко, треченто, прерафаэлиты, берлинская «Выставка века» (XIX в.). В скульптуре, архитектуре, музыке, поэзии родственны: негритянская пластика, рельефы и рисунки бушменов, вообще «примитив». Тяготение к детскому искусству, поиск примитива. Культ человека у Ван Гога, а также интерес к материалу изображенного, несмотря ни на что, оказывающий весьма значительное влияние; ср., например, популярность Менье. (Параллельно с увлечением «бедными людьми».)

оттенков! Воздействие «экономических условий» в самом грубом смысле: капитала, полиции, законов. Капитала: производственные интересы промышленности, интересы сбыта и прибыли в торговле, примышленная и торговая реклама и, конечно, интересы финансового капитала. Капитал производит настроение, моду и т. д., как ваксу для сапог, правда, лишь в узких границах; в конечном итоге капитал воздействует, скорее используя уже существующие течения большей или меньшей силы, чем творя новые; он влияет лишь на поверхностные нюансы. Это касается моды на одежду и украшения, поскольку в этой области особенно стремятся вновь и вновь подхлестывать сексуальные инстинкты, не давая им притупиться.

Воздействие *нынешней войны;* в силу особых экономических условий (обнищание масс, нажившиеся на войне нувориши, размалывание среднего сословия), а также психологического состояния (экстаз, энтузиазм, притупление чувств, высшая активность, крайняя пассивность, крайняя разнузданность и произвол, высшая «дисциплинированность», порабощение, зависимость) анархия в масштабах целого, общего; муштра и насилие над маленьким человеком, отдельной личностью; крайнее корыстолюбие, высшая самоотверженность, самопожертвование; высшее наслаждение — высшее страдание, терпение и т. д.— словом, самые резкие контрасты — как во французской революции.

Либкнехт К. Экономические отношения и идеологии.— Мысли об искусстве, с. 166—167.

Искусство и наука для народа

Из речи в прусском ландтаге
28 апреля 1910 года

Господа, правильно сказал г-н депутат Пахнике в конце своей речи: искусство и наука — это вершины человеческой культуры. Правильно, что прежде всего наука является силой, оплодотворяющей любой человеческий труд. Правильно, что искусство есть высшее наслаждение, какое люди способны для себя создавать, что искусство — самая прекрасная из всех ценностей культуры. Возникает лишь вопрос, весь ли народ в настоящее время пользуется этим высшим благом человечества в равной мере, достаточно ли удовлетворяются его потребности в этом прекраснейшем из творений человеческого духа.

Народ не единое целое, народ расщеплен на классы, и если он в совокупности все же представляет собой единый организм с внутренними противоречиями, то не возникает, однако, сомнений, что внутри различных классов существуют разные пласты культуры и что меньше всего можно говорить об одинаковом художественном и научном уровне всех слоев общества.

Сегодня было сказано: культура не должна терпеть ущерба. Если вообще говорить о ее задачах, то мы, социал-демократы, во всяком случае всегда исходим из того, что должна повышаться культура не только малочисленной верхушки общества, но и всего населения.

Духовный уровень наших правящих классов далеко не во всех отношениях благоприятствует здоровому развитию искусства и науки. Верно, конечно, что дух прогресса, с необычайной силой устремляющийся вперед, нередко проявляется и в буржуазном обществе, и у нашей буржуазии; но, с другой стороны, нельзя отрицать, что всюду и как раз в высших слоях наблюдается глубокий духовный и моральный упадок. Наряду с четко выраженным материализмом мы наблюдаем в этих слоях склонность к мистицизму, теософии, оккультизму, спиритизму, а с недавних пор даже к астрологии, для нужд которой издается специальный журнал, к знахарству и т. д. Все эти явления упадка вовсе не ограничены пределами Германии — они интернациональны, и во Франции, к примеру, развиваются так же быстро, как всюду; причем обнаруживаются они не только теперь, в нынешний период нашей культуры, они присущи и характерны для любого периода заката культуры.

Достаточно напомнить хотя бы о том, что лет сто тому назад, в то самое время, когда широко распространился уже упомянутый мною «вельнеризм», процветало и розенкрейцерство — явление, весьма родственное тем, какие мы в этой же области наблюдаем в настоящее время, и особенно среди высших слоев общества.

Часто использовалась меткая фраза, смысл которой в том, что и у нас искусство американизировано, индустриализировано. Оно и впрямь так перемалывается жерновами капитализма, что все, кому дорого искусство чистое, незапятнанное, крайне напуганы и с глубокой тревогой взирают на его дальнейшее развитие. Я говорю не только о том, что искусство попадает у нас в непосредственную зависимость от капитала и он побуждает художников в своем творчестве рекламировать капитализм. Я говорю не о том, что ныне театры в своем огромном большинстве стали не чем иным, как предприятиями, цель которых — выколачивать как можно больше денег, подобно любому промышленному, любому капиталистическому предприятию. Я прежде всего утверждаю, что искусству причиняется величайший ущерб, когда им занимаются как доходным ремеслом. Господа, не стану вдаваться в подробности. В то время, когда, можно сказать, даже благотворительность объединяют в тресты, конечно, нетрудно обнаружить следы капиталистического влияния и в искусстве и в науке...

Известно, господа, что благодаря снобизму, который сильнее всего проявляется в изобразительном искусстве и всячески поощряется в Америке, именно изобразительное искусство все

больше и больше сбивается с правильного пути. И возрастает опасность, что сокровища искусства, к которым до сих пор имели доступ все, попадут в руки частных лиц, обладающих возможностью транжирить огромные суммы, и тогда этих произведений искусства широкой публике уже не видать. Здесь тоже кроется опасность для искусства, которую несет с собой капиталистическое развитие, и собственными силами почитатели искусства не в состоянии против этого ничего сделать.

Господа, мне нет нужды подчеркивать в этой палате, что в настоящее время духовное развитие и наука почитаются не во всех кругах. Правда, оратор консервативной фракции утверждал, что консервативная партия безусловно склонна к прогрессу; но мне думается, такие сентенции, как, например, «самый глупый рабочий — все-таки самый лучший», или известное высказывание военного министра фон Эйнема, что ему не так уж важно, чтобы солдат хорошо стрелял,— гораздо важнее его верноподданнический образ мыслей, и еще многое другое ясно говорят, что в ваших кругах нет настоящей живой заинтересованности в дальнейшем развитии искусства и науки.

Господа, помимо воздействия капитала, денег, мамоны на развитие искусства приходится констатировать и сильное влияние византинизма. Наше искусство прямо-таки артистически, до основания, испоганено византинизмом — Берлин это ежедневно и очень наглядно демонстрирует каждому, кто проходит по его улицам. «Аллея победы» еще не переварена городом и, пожалуй, никогда не будет переварена, сколько бы ей ни стоять. Да и не только «Аллея победы». Достаточно вспомнить просто немыслимое здание нашей Королевской библиотеки. По-моему, во всем мире не найдется ничего более безвкусного, более оскорбительного для самого примитивного художественного сознания, чем фасад Королевской библиотеки. Если бы там поставили просто сарай, он и то, вероятно, больше отвечал бы законам стиля, нежели эта немыслимая постройка. Она безвкусна до предела, так же как Берлинский собор.

Господа, весьма характерно также, что недавно в Вильмерсдорфе, когда затевалось строительство театра, его рекомендовали публике, особенно упирая на то, что театр будет пользоваться поддержкой патриотических и воинских союзов и будет ими посещаться. Этот запроектированный, намеченный к постройке театр стали называть просто Вильмерсдорфским театром воинских союзов; к счастью, затея заглохла и, надо надеяться, никогда не возникнет вновь.

Господа, явления подобного рода — несомненно, унижение искусства.

В одном из шиллеровских творений сказано:

Достоинство людей у вас в руках от века.
Храните же его: оно падет без вас,
Оно восстанет с человеком.

Общество, не способное сохранять чистоту своего искусства, деградирует вместе с ним. И наше правительство, безусловно, тоже несет ответственность за создавшееся положение, во всяком случае оно ничего не делает, чтобы исправить его.

Господа, наши законы и практика управления таковы, что во многом затрудняют свободное развитие искусства. Мы все еще миримся с вопиюще безобразным правилом, согласно которому на художественные памятники и произведения подобного рода обязательно требуется королевское разрешение или по меньшей мере разрешение властей. Нечего удивляться, если подобными условиями уничтожается поле деятельности для свободной инициативы широких народных масс, органов самоуправления, частных лиц — художников и знатоков искусства, если чрезвычайно усиливается тенденция к стандартному однообразию. Опасность эта проявлялась уже в разных формах. Мне думается, давно пора положить этому конец. Немецкий народ, население Пруссии достаточно зрелы, чтобы не нуждаться в такого рода регламентациях...

<...>Господа, касаясь наших музеев, я хочу ограничиться лишь несколькими общими замечаниями. Очень грустно, что наше изобразительное искусство нынче в значительной мере работает прямо на нужды музеев; это неизбежно ведет к опошлению, к поверхностности в искусстве, создает угрозу внутренней неприкосновенности и святости художественного творчества.

Не так, конечно, просто справиться с этими недостатками; по истокам своим они сродни беспочвенности всего нашего современного искусства — речь идет о социальном явлении, которое прискорбно, но изжить которое чрезвычайно трудно. Однако мы во всяком случае можем сказать: в том виде, в каком наши музеи сейчас функционируют, они, в сущности, представляют собой просто морг для художественных произведений. Не для того предназначались они, эти произведения искусства — по крайней мере величайшие творения всех времен,— чтобы вместе с остальными накапливаться в больших залах — картина к картине, статуя к статуе. В такие времена, когда искусство верно действительности, когда оно черпает силу в окружающей жизни, художник — по велению собственной или социальной потребности — создает подлинные шедевры, и каждый из них обретает особо интимное, индивидуальное или социальное назначение, во всяком случае они не предназначены висеть в музее лишь для того, чтобы показать публике, на что способен тот или иной художник. Желательно было бы, чтобы наши музеи существенно преобразили свой нынешний вид. Нужно и в этой области найти возможность для создания, я бы сказал, синтетических произведений, нужно найти возможность воспроизводить среду, в которой произведения искусства, картины и т. д. находились первоначально и для которой они были предназначены, и там — хотя бы в качестве поучительного и живительного примера — выве-

сить отдельные картины, выставить отдельные статуи. Лишь таким путем получаешь действительно живое представление об искусстве давних времен.

Зачатки подобной организации музейных выставок уже существуют, особенно в области прикладного искусства. Там всегда стараются художественные изделия не просто ставить подряд по отдельности, а подбирают как единое целое, чтобы таким образом дать действительно цельную картину, характеризующую тот или иной период прикладного искусства.

С разделением на отделы — экспозиционный или специальный, научный — можно до известной степени согласиться. С этим можно согласиться в том случае, если в музеях предусматриваются специальные выставочные коллекции для популяризации искусства и другого просветительного материала. Можно согласиться и с тем, что предметы, которые меньше пригодны для приобщения массы к пониманию искусства и вообще к просвещению, будут храниться примерно так же, как до сих пор, но размещаться более наглядно и просторно. Ни в коем случае, однако, нельзя лишать широкую публику доступа к этим специализированным научным коллекциям. Это причинило бы большой вред, и если такое намерение существует, следовало бы поставить вопрос: не лучше ли предпочесть нынешнее положение тому, которое намечено для будущего?

Хочу указать на блестящий образец живого и наглядного размещения этнографических коллекций, образец, некоторым из вас, быть может, знакомый,— это так называемый Скапзен-музей, расположенный под открытым небом в Дьюргардене, недалеко от Стокгольма. Там специально отведена обширная территория, большой остров, для того чтобы целые селения — шведские поселки, постройки и всевозможные продукты скандинавской культуры в разные периоды ее развития, а также животный и растительный мир — воссоздать по возможности в их естественном окружении. Совершенно не возникает ощущения, что перед тобой нечто искусственное. Эта этнографическая выставка оставляет такое живое впечатление, что крайне желательно, чтобы наше управление музеями переняло этот блестящий пример. Умение оживить сокровища искусства и науки — вот, наряду с собиранием и демонстрацией, первейшая задача наших музеев.

Интерес нашего рабочего класса к искусству необычайно велик. Здесь речь идет не о тех произведениях, в восприятии которых народ следует за господствующими классами. В нашем рабочем классе, в пролетариате, так сильна потребность в познании искусства и науки, что многие мероприятия, проводимые в этой сфере по инициативе самих рабочих, можно считать образцовыми. Нет нужды напоминать вам о «Фрайе фольксбюне», о народных хорах, созданных, например, в Берлине, о стараниях и в области литературы снабжать пролетариат лучшими

художественными произведениями, знакомить с юношеской и разной другой литературой, устраивать выставки и т. п.

Тяга к просвещению и достижениям науки, желание участвовать в наслаждении искусством становятся в рабочем классе все сильнее; а как к таким стремлениям относится прусское правительство? В ответ на этот вопрос остается лишь тяжко вздохнуть. Здесь, господа, вместо поддержки народного просвещения всюду преграды, всюду девиз: «Тормозить прогресс, поощрять регресс». Даже Общество по распространению народного образования, как я уже упоминал, вызвало недовольство у правительства и, оказалось, дало ему повод для применения санкций.

Господа, надо все настойчивее указывать правительству на его долг не злоупотреблять своей властью в угоду правящим классам и не заниматься милитаризацией просвещения, не отдавать искусство в руки воинских союзов, не устраивать таких художественных зрелищ для народа, которые предназначены воспитывать его в духе, угодном правительству, в духе благонадежности. Господа, правительству следовало бы по крайней мере не вмешиваться в подобного рода мероприятия.<...>

Искусство унижают, когда его используют как ловушку для рабочего класса, для широких народных масс, чтобы заманить их и заставить служить интересам правящих классов, сбить с толку и отвлечь от защиты собственных интересов.

<...>Наши желания и наши требования направлены к тому, чтобы всему народу было широко — притом повсеместно и бесплатно — открыт доступ к искусству и науке, пролагающим человечеству путь вперед; они доставляют высшее наслаждение и являются высшими ценностями, какие человечество способно создать и какие созданы обществом в целом, а не только единицами — во всяком случае, единицами в значительно меньшей степени, нежели обществом в целом.

Мы требуем, чтобы было покончено с этой недостойной политикой do ut des[1], которая применяется к нашим музеям и театрам. Слишком высоко, слишком свято должно быть для нас и для каждого истинного ценителя искусство, чтобы покупать его за деньги. Иначе оно останется капиталистическим предметом роскоши, который могут позволить себе только правящие классы, тогда как лучшие произведения человеческого духа останутся недоступными для народа вследствие непомерных цен.

Не говорите, что то, что мы требуем, невыполнимо!..

<...>Господа, свобода искусства и науки — одно из самых основных требований, которые следует выдвигать. Надо широко распахнуть все окна и двери перед искусством и наукой, впустить вольный ветер духовного прогресса, дать возможность развернуться художественному творчеству и его пониманию.

---

[1] Даю, чтобы и ты мне дал (*латин.*).

Надо всему народу широко открыть доступ к сокровищам художественного творчества, которые пока еще находятся главным образом в единоличном владении правящих классов. (*«Браво!» — на скамьях социал-деократов.*)

Либкнехт К. Мысли об искусстве, с. 79—82, 85—88.

Из речи в прусском ландтаге
15 марта 1911 года

<...>Мысль в самом деле верна: если хочешь добиться эффективных успехов в области просвещения масс, надо поощрять их самостоятельную деятельность и развитие; *существует внутренняя органическая связь между демократией и свободным развитием искусства и науки.* Мы, социал-демократы, всегда это подчеркивали. Потому и получается — здесь есть своя логика,— что в этом совсем не демократическом, напротив, весьма бюрократическом прусском государстве, не терпящем никакой самостоятельности и активности масс, искусство и наука так зажаты в тиски, что им лишь с большим трудом удается хотя бы частично отвоевывать себе ту минимальную свободу действий, без которой немыслимо широкое развитие.

В клетке бюрократизма наука не может двигаться вперед. Наука и искусство — вольные дети природы, исконных сил человека. И они, эти вольные дети природы, не могут постоянно оглядываться на начальство и подчиняться всяким правилам, навязываемым государственной властью. Отнять у них самобытность и свободу естественного и живого развития во всех направлениях — значит вообще отнять у них способность в полной мере проявлять свои силы.

Именно это и было признано министром, правда завуалированно, в известной инструкции от 18 января сего года, позавчера здесь уже обсуждавшейся. В ней министр продемонстрировал в высшей степени тонкое понимание того обстоятельства, что деятельность молодежи — деятельность, которую хотят сосредоточить на борьбе против социал-демократии,— будет иметь успех лишь при условии, если ей предоставят максимальную свободу. Однако в данном случае этот тактический принцип — предоставлением свободы обеспечить все возможности для развития — хотят в конечном счете применять лишь во вред свободному развитию. Свободу хотят предоставить только тем направлениям, которые по своей сути и основе являются врагами свободы, и только для того, чтобы подавить свободу. Но если верно, что эти направления могут развиваться в полной мере, лишь получив свободу и самостоятельность, то это тем более верно и естественно для всех остальных направлений искусства и науки; здесь, правда, благорасположение нашего

министерства культов к свободе и самостоятельному творчеству тотчас испаряется.

Я уже давал характеристику тем методам, какими ведется борьба против художественных и научных устремлений масс. Они, эти методы, вполне логично вытекают из комплекса идей, тесно связанного с тактическими принципами и приемами, которыми господствующие классы пользуются, управляя политическими и материальными интересами различных слоев населения. Несколько дней тому назад, 8 марта, глава партии центра в этой палате доктор Порш сформулировал и защищал этот комплекс идей применительно к науке, возражая против некоторых вполне достойных поддержки высказываний депутата фон Кампе. Депутат фон Кампе резонно отмечал преимущества, которые дает стремление к истине в противовес невежеству, воображающему, что истина у него в кармане. Г-н Порш подчеркивал, что, само собой разумеется, в каждом религиозном веровании заложен отказ от беспрепятственного научного исследования. Такого рода отказ крупнейшие партии палаты по мере своих возможностей хотят теперь без обиняков навязать всему народу. Добиваясь этого, они стараются всему населению навязать религиозные путы и положить религиозную идею в основу деятельности наиболее важных государственных ведомств и их функционеров.

Депутат доктор Порш сказал: «Высшим принципом является не свободное исследование, а истина». Такое высказывание, казалось бы, приемлемо. Но что здесь подразумевается под «истиной»? Религиозная догма! Истина, о которой говорите вы, это «истина» веры, интуитивная «истина», внушенная фантастическими представлениями, исключающая суверенитет человеческого разума. Объявляя такую истину веры высшим принципом свободного исследования, вы тем самым провозглашаете превосходство догмы над наукой. Таким образом, вы безоговорочно утверждаете, что любое непредвзятое исследование просто немыслимо. Разум в сравнении с другими человеческими свойствами и способностями вам кажется чем-то неполноценным, чем-то, что должно отступать на задний план, как только дело касается религиозных интересов. Здесь разверзается непроходимая пропасть между нами и догматически мыслящими партиями ландтага, между нами и этими догматическими направлениями.

Господа, затрагивая вопрос об участии частного капитала в научных и художественных предприятиях, я искренне сожалею, что вынужден возразить г-ну депутату доктору Пахнике, который сказал многое, что вызывает в основном одобрение и удовольствие. Но я вынужден ему возразить, потому что он неверно понял главную мысль, из которой исходил мой друг Штребель, высказываясь недавно по поводу Общества кайзера Вильгельма. Не правда ли, производит странное впечатление,

что сегодня не только г-н Пахнике, но и г-н Вагнер так неожиданно апеллирует к обязанностям и задачам, которые есть у капитала перед обществом; и странно, что капитал теперь призывают исполнять эти обязанности во все большем объеме.

Как раз *мы*, господа, нашей программой и всей нашей политической деятельностью неустанно призываем капитал исполнять свой долг перед обществом. Именно это составляет сущность деятельности социал-демократии по отношению к имущим классам. Как же вы, господа, могли думать, что мы, социал-демократы, исходя из этого главного принципа, вдруг придем к решению: в области искусства и науки имущие классы не должны ничего делать и у них нет никаких обязанностей перед обществом! Само собой разумеется, это было бы абсурдным.

Мы считаем необходимым решительный пересмотр нашей налоговой системы, с тем чтобы увеличилась доля имущих классов в расходах на общие нужды. Об этом давно сказано в нашей программе! Брать деньги у имущих классов — можете нам в этом поверить — мы готовы в любое время! Это вы и сами знаете.

Но здесь речь идет совсем о другом. Мой друг Штребель говорил: опасно позволять частному капиталу финансировать учреждения искусства и науки. Такое финансирование воздействует или по меньшей мере может воздействовать на целенаправленность подобных учреждений, на характер их деятельности. Нельзя, господа, не учитывать этой опасности. И депутат Пахнике также должен был бы ее видеть.

Верно, что в Америке частный капитал дал много денег для искусства и науки. Но я, господа, все же посоветовал бы вам поинтересоваться, как в самой Америке относятся к такого рода капиталовложениям. Постоянно слышим одно и то же: эти дотации — особая форма рекламы. Если Карнеги во всех штатах Америки учреждает библиотеки или оказывает им финансовую поддержку, то в широких кругах хорошо понимают, что это делается для рекламы треста Карнеги. Да и не станет американский капиталист зря дарить деньги. Он — пожалуй, еще больше, чем немецкий,— прежде всего хочет получить прибыль от своих денег. В самой Америке характер поддержки, оказываемой научным учреждениям, справедливо вызывал самые резкие нарекания, и особенно по той причине, что при организации некоторых кафедр и некоторых факультетов нередко навязывалось направление, в каком следует вести преподавание. Господа, я мог бы рассказать об этом значительно подробнее. Я детально занимался изучением американских библиотек, открытых на пожертвования миллиардеров, особенно Карнеги. Я обследовал по меньшей мере 30 таких учреждений, разбросанных по всей стране, вплоть до Скалистых гор. Могу вас заверить, что отвратительный способ рекламы, который сопутствует этой «благотворительности», способен только отталки-

вать. И сразу же видно: здесь возмещается в лучшем случае лишь ничтожная часть того, что отнято у народа путем эксплуатации.

Могу отметить еще одно. Верно, что частный капитал в Америке очень энергично участвует в развитии университетов и других подобных учреждений. Кроме указанных выше мотивов здесь действуют еще другие, весьма материальные причины. В Америке не хватает интеллигенции. И так же как производят там уголь, железо и всевозможные товары, так же решили там в чисто американском темпе производить интеллигенцию, необходимую для промышленности, органов управления государством и т. д. Следовательно, это просто часть общей капиталистической производственной деятельности, которую в Америке проводят крупные капиталисты.

Господа! Я хочу также подчеркнуть, что в Америке намного быстрее растут институты прикладной науки, чем институты, занимающиеся чистой наукой; соответственно технические высшие учебные заведения растут еще быстрее, чем университеты, хотя и они тоже растут, как грибы после дождя.

Господа! Мы заинтересованы в таком расходовании средств на искусство и науку, при котором по возможности устранялось бы воздействие частного капитала. <...>

Либкнехт К. Мысли об искусстве, с. 90—93.

2

Ф. МЕРИНГ

Упадок немецкой культуры во второй половине XIX века

<...> Эти [имущие] классы и главным образом немецкая буржуазия в 1866 и 1870 годы отдались целиком на волю прусских штыков. Во всех концах империи начали твердить, что вслед за политическим подъемом последует литературный подъем, не имеющий себе равных. Как будто этот класс мог еще создать мыслителей и поэтов — этот класс, имевший вместо хлеба капральскую палку, на которую с таким непреодолимым отвращением смотрела наша классическая литература! Вместо ожидаемых колоссов пришли ничтожные людишки, каких еще никогда не бывало в литературе другого великого народа. Достаточно сказать, что Пауль Линдау стал литературным султаном германской имперской столицы. Капиталистическая страсть к гешефтам увлекла все отрасли литературы, между прочим и театр. Трибуна Лессинга и Вольтера стала спекулятивным финансовым предприятием, а иногда, пожалуй, даже публичным домом. Самую позорную роль в этом проституировании сцены играли те, на которых в первую очередь лежала обязанность

оберегать ее честь. Буржуазные Лессинги организовывались в целые союзы, чтобы брать контрибуцию с театра, эксплуатировать и притеснять его работников. Они основывают собственные «суды чести», которые классическими изречениями доказывают несговорчивым театральным работникам — и мужчинам и женщинам — необходимость беспрекословного подчинения. Такой «суд чести» не находит ничего дурного в том, что какой-нибудь литературный султан посылает шелковый шнурок — приказ об увольнении — бедной пролетарке сцены, не пожелавшей отправлять для него барщинные повинности, или что паша этого султана за два года вымогает от двух театров 1106 даровых билетов.

Только оживление рабочего движения, все больше и больше разгорающегося, бросило некоторый свет в буржуазную литературу. Те из ее деятелей, которые обладали хоть каким-нибудь талантом, начали восставать против этой невыразимой продажности и лжи. Стали говорить о возвращении к естественности и правде, но так как в буржуазном обществе нельзя было найти ничего, кроме противоестественности, то новое натуралистическое направление впало в безнадежный пессимизм. Оно творило не во хмелю, а в похмелье. Оно всюду ищет декаданс, гниение, упадок; один молодой писатель, довольно близко стоящий к натуралистическому направлению, с полным правом издевался над «декадентской молодежью, поклонниками упадка, любителями гниения», «которые, чтобы доказать свою мужественность, хвастаются сифилисом». Не говоря уже о ловких ремесленниках пера, которые пишут в натуралистическом духе, так как это модное направление щекочет и подстегивает читателя, даже лучшие и наиболее одаренные представители натуралистической школы умеют описывать только то, что гибнет, а не то, что возникает. Их будущее окончательно определится в зависимости от того, смогут ли они перешагнуть широкий ров, отделяющий пролетарский мир от капиталистического. Буржуазное общество уже не в силах создать новый расцвет литературы. <...>

Меринг Ф. Легенда о Лессинге.— Литературно-критические статьи в 2-х т., т. 1. М., 1934, с. 465—466.

Реакционное движение в философии

<...> Энгельс правильно говорит, что немецкое рабочее движение — наследник немецкой классической философии. После появления «Коммунистического манифеста» в 1848 году с буржуазной философией в Германии было кончено. Ее патентованные представители в высших школах варили всевозможные эклектические похлебки, с каждым десятилетием оказывавшиеся все более и более ненужными. Философские потребности буржуазии обслуживал целый ряд модных философов, сменяв-

ших друг друга по мере меняющегося хода развития капитализма. С начала 50-х годов до середины 60-х модным пророком был Шопенгауэр — философ испуганного мещанства, яростный ненавистник Гегеля, отрицатель всякого исторического развития, писатель, не лишенный парадоксального остроумия, богатых познаний — впрочем, не столько глубоких, сколько широких — и до некоторой степени обладающий лоском классической литературы, усвоенным им отчасти тогда, когда солнечные глаза Гёте были еще открыты; Шопенгауэр со свойственной ему пронырливостью, своекорыстием и злословием являлся духовной копией буржуазии, которая, испуганная шумом оружия, дрожала как осиновый лист, думала только о своей ренте и бежала от идеалов своей величайшей эпохи, как от чумы.

С середины 60-х до начала 80-х годов Шопенгауэра сменил Гартман, философ бессознательного. Альберт Ланге метко и с горькой иронией говорил о нем, что он попытался все буржуазное образование свести к точке зрения австралийского негра. Все, чего Гартман не понимал в истории и природе, — а таких непонятных вещей было бесконечно много — он относил к области бессознательного, подобно тому как австралийский негр видит в черте «фантастическое отражение своего собственного невежества». Но это было превосходной философией для германской буржуазии, которая после битвы при Кениггреце «бессознательно» добралась до «самой вершины европейского культурного мира» и которой совсем не требовалось понимать, как она взобралась по этой лестнице, раз она хотела исполнять свой шумный военный танец с душевным спокойствием австралийского негра. Гартман доказал ей все, чего она могла только пожелать. Он доказал, что либеральные идеи — это накожная сыпь XIX столетия: с похвальным глубокомыслием он открыл, что грюндерство спекулятивного периода знаменовало более высокую форму хозяйственного оборота и обозначало приближение к решению социального вопроса; он превозносил закон против социалистов как прекрасное средство воспитания рабочих классов и в конце концов с оглушительным барабанным боем провозгласил, что он и его австралийские негры «следовали по пути тех трех философов, благодаря великому гению которых прусское государство, очистившись и углубившись, осуществило свою всемирно-историческую миссию: Канта, Фихте и Гегеля».

Но в начале 80-х годов Гартмана сменил Ницше, философ крупного капитала. «Всемирно-историческая миссия прусского государства» осуществила все, что от нее требовалось. По существу дела, в этом буржуазном лозунге проявлялось удовлетворение немецкой буржуазии, довольной тем, что были наконец устранены те препятствия, которые мелкие немецкие государства и их устарелые учреждения ставили расширению капитализма. Но в ходе развития, совершавшегося с беспримерной силой и быстротой, сама «национальная мысль» стала барьером,

который нетерпеливо расшатывал капитал, стремившийся к экспансии; в эпоху, отмеченную, с одной стороны, картелями и трестами, а с другой — международным рабочим движением, совершенно выцвели флажки пограничных столбов между отдельными странами; капитал создал новую касту, царящую над Европой, и эта каста по своему существу с ног до головы выкроена по одному шаблону и совершенно одинакова и в Лондоне, и в Риме, и в Мадриде, и в Москве. Ее немецким философом стал Ницше. Во «всемирно-исторической миссии прусской державы» он видел только «политику интермедии»; он издевался над мнимым величием тех государственных людей, которые сужали дух народа и делали «национальным» его вкус; он высмеивал «политиков с близоруким кругозором и с быстрой рукой», которые воздвигали «между народами безумие национальностей». Но он думал совсем не о других народах, не о «стадных людях Европы», которые делали вид, будто они — «единственно дозволенная порода людей», и которые свои собственные качества — «общительность, благодушие, снисходительность, трудолюбие, умеренность, скромность, осторожность» — провозглашали подлинно человеческими добродетелями. Он восхвалял одиночек, сверхчеловеков, свободных людей, благородные души, которым «эксплуататорский характер» так же свойствен, как свойственны жизни органические функции. Они живут «по ту сторону добра и зла» и считают «совершенно справедливым», когда другие существа приносят себя им в жертву. Об испорченности можно говорить в тех случаях, когда аристократия жертвует своими привилегиями ради чрезмерно развитого морального чувства; «существенной особенностью хорошей, здоровой аристократии является то, что она без всяких укоров совести принимает жертвы огромного множества людей, которые ради нее должны подвергаться угнетению и становиться неполноценными людьми, рабами; орудиями». И так далее. Ницше был не только глашатай, но и жертва крупного капитала. Этот тонкий и богато одаренный ум с отвращением и ужасом созерцал безграничную нищету, порождаемую капитализмом; но он был отягчен наследственной болезнью, вырос в роскоши, был избалован и заласкан женскими руками; понятно, что в сегодняшней нищете он не мог узреть надежду дня завтрашнего и потому судорожно искал разумного оправдания крупного капитала. Это, конечно, должно было погубить его собственный рассудок и, к сожалению, действительно погубило его в самом буквальном смысле слова. А наемные писаки той самой буржуазии, которая некогда называла Лессинга своим первым, передовым борцом, провозглашают сумасшедший бред этого бедного больного последним словом земной мудрости. <...>

Меринг Ф. Легенда о Лессинге.— Литературно-критические статьи в 2-х т., т. 1, с. 467—469.

Фридрих Ницше
и его влияние на литературу

<...> Популярным стал только Ницше третьего периода — и только этот Ницше парит, как благословляющий гений, над современным натурализмом. Не то чтобы мыслителей и поэтов этого направления нужно было считать чернильными рабами Круппов, Штуммов и Ротшильдов — нет, взаимоотношение носит здесь гораздо более невинный характер. Поэтической школе необходимо для полного комплекта иметь и философа. У классиков были свой Кант и свой Фихте, у романтиков — свой Шеллинг, а для современного натурализма Ницше третьего периода подходит так же, как перчатка для руки. Во всяком случае он представляет собой надежное прикрытие, предохраняющее от опасного смешения с революционным рабочим движением. И сколько поставляет он, правда, туманных, но удивительно красивых лозунгов, с помощью которых можно эстетически несколько подкрасить всяческие жалкие конфликтики, чтобы представить «любовные треугольники», легкие перебранки с господом богом как подвиги «свободных, очень свободных умов», как «переоценку всех ценностей», чтобы возвеличить как «проявления самодовлеющей личности» такие делишки, которые на грубом ходячем языке в обычной жизни мы привыкли называть иначе, как, например, недавно обошедшее газеты письмо, в котором натуралистический эстет Шлентер, замирая от всеподданнейшего трепета, ходатайствовал перед каким-то венским придворным блюдолизом о местечке при театре! Мое перо слишком слабо, чтобы описать во всех подробностях то просветляющее влияние, которое Ницше третьего периода оказал на современный натурализм. Это влияние находит свое классическое отражение в прославленном гимне, который один известный натуралистический лирик, опьяненный своим Ницше, исторг из струн своей лиры:

Bammel, Bummel,
Rückentanzgerummel,
Flackertanzgewaber,
Popanz und Borstentroll,
Rockentanzgeschrammel...[1].

В своем культе Ницше современный натурализм чувствует себя как в неприступной крепости. Он думает: пусть попробует кто-нибудь из осаждающих подкопаться под эту ползучую словесную трясину! Но чтобы предохранить себя все же от всякой опасности, он утверждает, что его Ницше, Ницше третьего пе-

[1] Эти трудно поддающиеся переводу строки можно передать следующим образом:
Топот, хохот,
Безобразный грохот,
Чучелоподобных
Карликов с щетиной
Громкогласный пляс...

риода, вообще является объектом не логического постижения, а эстетического наслаждения. А ницшеанец Гарден добавил к этому, что социалистические олухи не могут почувствовать это наслаждение. На эту дерзость не следует обижаться: у олухов по крайней мере есть тело и кости, они — не трепещущие пучки нервов с извращенными инстинктами. К тому же это утверждение не очень далеко от истины. Логически понять Ницше третьего периода или, точнее, его «систему» не дано ни одному богу, не говоря уж о людях, и современные социалисты, конечно, не будут его смаковать с таким вкусом, как современные натуралисты.

Не надо только слишком преувеличивать и утверждать, что об этом вкусе нельзя спорить. Кто хочет разыгрывать из себя революционера, не утеряв при этом капиталистического пирога, кто хочет чистить сапоги Бисмарку или — если угодно — целовать батюшкин кнут, тот всегда будет находить в Ницше третьего периода высокое наслаждение.

Но для кого мир не пустая болтовня, чьему сердцу близка немецкая культура, для кого борьба современного пролетариата за освобождение есть великое дело, кто так же твердо уверен в прогрессе человеческой цивилизации, как только можно быть уверенным в ясно обоснованном научном убеждении,— у того никогда не будет охоты читать Ницше третьего периода.

Об этом вкусе, таким образом, весьма можно спорить, то есть решать вопрос путем доказательства. Объективные основания, определяющие его, имеются налицо, и в этом заключается одно из уязвимых мест зачарованного культа Ницше у современного натурализма. <...>

Меринг Ф. Эстетические разведки.— Литературно-критические статьи в 2-х т., т. 2, с. 509—510.

Искусство и пролетариат

На Готском партийном съезде завязался долгий разговор об отношении современного пролетариата к современному искусству. Ничего плохого, конечно, не было в том, что прения разгорелись по поводу одного конкретного спорного вопроса, так как из-за этого они стали только более оживленными и упорными. Но если мы хотим подытожить их по-настоящему, надо, разумеется, отбросить этот конкретный спорный вопрос со всеми его «за» и «против». Достаточно констатировать в этом случае лишь тот вполне единодушно признанный съездом факт, что современное искусство, представленное в журнале «Нейе вельт», встретило со стороны очень широких партийных кругов живой отпор, который направлен против этого искусства так такового. Усердие же и даровитость редакции этого журнала получили признание, тоже единодушное.

Данный факт сам по себе, конечно, не удивил никого из тех, кто, как пишущий эти строки, много лет подряд работал в области искусства сообща с сознательными рабочими. От него не отделаешься ссылками на мнимо консервативные устремления, которые в вопросах искусства свойственны будто бы многим рабочим вопреки их экономическому и политическому радикализму, или бойкими словечками касательно их пристрастия к нравоучительным трактатикам и тому подобными доводами. Эти аргументы были бы основательны, если бы рабочие проявили хоть какой-нибудь интерес к романам госпожи Марлит или к пьесам господина Линдау, однако ни малейших следов такого интереса ни у одного рабочего обнаружить нам не привелось. Наоборот, рабочие попросту презирают такого сорта искусство, которым увлекается нынешняя буржуазия, новое же искусство они считают явлением как-никак достойным большего внимания, о чем и говорит как раз — и притом далеко не невнятно — страстная горячность их спора. Обсуждаемый вопрос предстанет сразу же в совсем ином свете, если мы учтем, что рабочие предпочитают Гальбе и Гауптману не каких-нибудь Линдау и Марлит, а Гёте и Шиллера.

По нашим практическим наблюдениям, суть противоречия заключается в том, что современное искусство в основе своей глубоко пессимистично, а современный пролетариат глубоко оптимистичен. Оптимистичен каждый революционный класс; он видит будущее, как сказал перед смертью Родбертус, в чудесном радужном сиянии. Само собою разумеется, что ни с каким утопизмом это не имеет ничего общего. Революционный боец может совершенно трезво расценивать вероятие предстоящей битвы, но на то он и революционный боец, чтобы питать твердую уверенность в своей способности перевернуть мир. В этом смысле всякий сознательный рабочий — оптимист. Он с радостной надеждой глядит в будущее, и эту надежду он почерпает в окружающих его бедствиях.

Современное искусство, напротив, глубоко пессимистично. Оно не видит выхода из тех бедствий, которые так любит изображать. Истоки этого искусства в буржуазной среде, и оно представляет собой отсвет неудержимого распада, воспроизводимого им довольно верно. Оно по-своему честно и правдиво, когда не сбивается на дурацкое модничанье, оно много выше Линдау и Марлит, но насквозь пессимистично в том смысле, что в бедствиях современности видит одни только бедствия. Чего у него вовсе нет, так это того смелого боевого начала, которое для сознательного пролетариата является жизнью жизни. Стоит этому началу хоть где-нибудь проявиться или пусть только как будто проявиться, как, например, в «Ткачах» Гауптмана, как уж сразу от него отрекаются самым торжественным образом. Всего неделю назад господин Гауптман через своего поверенного Греллинга, как не раз бывало и раньше, обратился в высший адми-

нистративный суд с заявлением, что «Ткачи» задуманы автором всего лишь как сентиментальная трагедия сострадания. А в «Флориане Гейере» он постарался с самого начала предотвратить возможность неприятных недоразумений, представив восставших крестьян, которые в условиях того времени вели ту же, в сущности, борьбу, что и нынешний пролетариат, в виде толпы безнадежных глупцов. Мы говорим о Гауптмане, потому что на партийном съезде он был назван крупнейшим представителем современного искусства. Если это так, а мы не собираемся это оспаривать, то, стало быть, современное искусство — не великое искусство; ведь испокон веку того не бывало, чтобы великое искусство сутяжничало в земных судах, отстаивая свое существование ссылками на смягчающие вину обстоятельства.

Равным образом испокон веку того не бывало, чтобы революционный класс восторгался таким искусством, которое адвокатской щеткой сметает со своей одежды малейшую революционную пушинку. Это, попросту говоря, невозможно. Аристархи современного искусства не раз заявляли, что рабочим подавай, мол, драматизированного Маркса или Лассаля; но дело-то ведь в том, что современный пролетариат вовсе не нуждается, по счастью, в уроках сомнительной эстетики господ Брама и Шлентера. О том, что его нерасположение к современному искусству вызвано отнюдь не какими-то антихудожественными устремлениями, свидетельствует его восторженное отношение к классикам, у которых пролетарского классового сознания нет и в помине, но зато есть недостающее современному искусству радостное боевое начало. «Свободная народная сцена» поставила как-то раз драму одного молодого, начинающего автора; драма являлась попыткой изобразить классовую борьбу пролетариата, но в художественном отношении оставляла желать многого; она была именно только поставлена, чтобы, как того требовали задачи рабочего театра, поощрить подающее надежды дарование, которому был закрыт доступ на буржуазные сцены. Тут сразу и обнаружилось, что рабочие далеки от того, чтобы во внимание к добрым намерениям автора пренебрегать искусством: успех пьесы не вышел за пределы заслуженной дани уважения.

Из прений на Готском партийном съезде можно извлечь еще гораздо более разительный пример. Там говорилось о том, что опубликованный в «Нейе вельт» роман Ганса Ланда «Новый бог» воспринят рабочими как издевательство над их классовой борьбой. Редактор заявил в ответ, что он долго колебался, печатать ли в журнале этот роман, слишком тенденциозный в социал-демократическом духе, а потому и слишком мало удовлетворяющий художественным требованиям. Это суждение как нельзя более точно. Господину Ланду от души хотелось показать эпизод пролетарской классовой борьбы в духе сочувствия пролетариату, но у автора нет даже и малейшего представления о том, что, собственно, происходит в рабочих кругах: его

роман — это романтический вымысел в самом рискованном значении этого понятия. Поэтому-то в высшей степени показательно, что многие рабочие усмотрели в этом произведении издевательство над своей освободительной борьбой: из-за скудости художественно-изобразительных средств автора они проглядели его доброжелательное отношение к рабочим.

Несколько иначе, но все же сходно обстоит дело и с «Матушкой Бертой», с которой на партийном съезде обошлись так неласково. В литературном отношении роман Гегелера выше романа Ланда, и было бы, по нашему мнению, несправедливо судить о нем и осуждать его только по оглашенной на съезде выдержке. Эти две-три фразы можно было бы спокойно, без всякого ущерба для романа, вычеркнуть, однако, право же, тут снова есть над чем поразмыслить. Современного рабочего можно менее всего заподозрить в моральном ханжестве: он приемлет и гораздо более грубые (с точки зрения обывательской морали) вещи, чем те, какие встречаются в «Матушке Берте», но всему свое место. Представители современного искусства именно оттого и внушают такую сильную антипатию, что притягивают натуралистические подробности за волосы; стараясь выказать отвагу, которой им недостает перед лицом великих битв современности, они проделывают среди улицы такое, что принято делать только в четырех стенах. А в общем-то, при всем достойном похвалы таланте автора и невзирая на ряд превосходных глав «Матушка Берта» все же очень уж романтическая особа: от буржуазной романтики современное искусство отрешилось ведь гораздо менее, чем ему кажется.

Идеал «чистого искусства» — это, вообще говоря, наследие реакционно-романтической школы, и для всякого революционного класса этот идеал приемлем только с большими оговорками. Он по меньшей мере так же односторонен, как односторонне было нравоучительство, введенное в обиход в XVIII столетии буржуазно-революционной драмой. Если у эстетических воззрений современного рабочего класса и в самом деле болтается еще на затылке моралистическая косичка, то стыдиться ее нечего. Можно сослаться в этом случае на молодого Лессинга и на молодого Шиллера, которые считали театральную сцену «учреждением нравственным». В былые времена представители «чистого искусства» были откровенными реакционерами и не морочили любезнейшую публику уверениями, что они невесть какие революционеры. Старик Вильмар в своей истории литературы грозно осуждает с точки зрения «чистого искусства» драму Шиллера «Коварство и любовь», видя в ней только омерзительную карикатуру, и он был бы совершенно прав, если бы правильна была точка зрения «чистого искусства». Но реакционеры прошлых времен, сторонники «чистого искусства», никогда не бывали так смешны, как господин Брам, который ставит на сцене «Коварство и любовь», да еще в «натуралистически» обезображенном

виде, как пышный сценический шедевр, и в то же время строит преуморительные рожи по адресу «духовного убожества» рабочего класса, желающего якобы инсценировать «Капитал» Маркса. Такими замечательными носителями твердых убеждений на современный лад одарило нас современное искусство.

«Чистое искусство», прикидываясь беспартийным, в действительности, разумеется, чрезвычайно партийно. Если ему угодно занимать более высокие позиции, чем «вышка партии», то ему следует смотреть *и* направо *и* налево и изображать не только старый, исчезающий, но и новый, возникающий мир. Мы не можем признать справедливым высказанное на партийном съезде суждение, будто современное искусство, существуя в период распада, может изображать только распад. Период распада, в который мы живем, является одновременно и периодом возрождения. Современное искусство, как бы честно и правдиво оно ни изображало развалины, перестанет быть честным и правдивым, если проглядит расцветающую на развалинах новую жизнь. Как может пролетариат восхищаться таким искусством, которое, подчиняясь весьма антихудожественной тенденции, знать ничего не хочет о том, что является самой что ни на есть подлинной и коренной жизнью пролетариата! С какой стати быть ему смиреннее, чем буржуазия, которая в дни своего благоденствия и слышать не хотела об искусстве, порожденном не ее духом?

Современное искусство — это искусство буржуазного происхождения. Мы не ставим ему в укор, что оно от своего происхождения не отрекается и что оно чем далее, тем более отходит вспять, замыкаясь в границах буржуазного общества. Ни от кого нельзя требовать, чтобы он перепрыгнул через собственную тень. Мы требуем только одного: чтобы резкие критические замечания, высказанные о современном искусстве рабочим классом, не были истолкованы превратно. Они вызваны не какой-то там отсталостью пролетариата, и мысль о том, что понимание современного искусства надо в пролетариате воспитать, мы считаем иллюзией, чреватой горькими разочарованиями. Подобного рода «народная педагогика» производит вообще странное впечатление. Несколько лет назад этот вопрос уже обсуждался в «Нейе цайт», когда «Свободная народная сцена» вытряхнула, на свое счастье, «воспитателей». Мы, конечно, далеки от того, чтобы равнять «воспитание», которое имеет в виду редакция «Нейе вельт», с тем безвкусным и самонадеянным наставничеством анархо-буржуазных путаников, каким собирались в свое время облагодетельствовать «Свободную народную сцену». Эстетическая и литературная образованность рабочих — мы не спорим — может быть еще весьма значительно повышена; в этой области у широких слоев пролетариата все еще впереди, и мы не знаем никого, кто был бы более пригоден для подобной просветительной работы, чем редактор «Нейе вельт». Но

ошибочна, по нашему мнению, основная мысль о возможности преодолеть нерасположение рабочих к современному искусству путем художественного воспитания. Допустим, что, пройдя курс такого воспитания, рабочие научатся многому, но ведь в итоге-то получится то самое, что произошло с курицей, которая высидела утят: пролетариат не может и никогда не будет увлекаться искусством, отделенным зияющей пропастью ото всего, о чем рабочий думает, что чувствует и чем мила ему жизнь.

Не следует также переоценивать значение искусства для освободительной борьбы пролетариата. Искушение допустить такую переоценку очень велико, если вспомнить, какое огромное значение для освободительной борьбы, в особенности же для борьбы немецкой буржуазии, имело искусство в прошлом. Однако если героическая эпоха буржуазного класса Германии и выразилась в создании высокого искусства, то произошло это только оттого, что буржуазию не допускали на экономическое и политическое поле сражения. Напротив, современному пролетариату доступ на это поле сражения хоть и в ограниченной мере, но все же открыт, а потому вполне естественно и необходимо, чтобы именно здесь сосредоточил он свои силы. Пока кипит горячая борьба, из его утробы не может родиться и не родится великое искусство. Понадобилась бы отдельная статья, чтобы обстоятельно развить эту мысль, здесь же поясним ее только одним примером. Известно, какую крупную роль сыграл театр в освободительных боях буржуазии. У буржуазии хватало денег на постройку театров, а абсолютизм того времени смотрел на это сквозь пальцы — то ли с каким-то скрытым умыслом, то ли по недальновидности — и на театральных подмостках позволял буржуазному классу делать то, что в действительной жизни неумолимо запрещал и имел возможность запретить. В наши дни у рабочего класса нет денег на постройку театров, а современный абсолютизм, который в действительной жизни уже не может запретить рабочим бороться, отводит душонку на том, что наглухо закрывает им доступ в мир прекрасной видимости. Рабочий класс, который в экономической и политической области каждодневно одерживает все новые победы над капитализмом и полицией, не может совладать с этими высочайшими силами в области искусства. За сто лет все перевернулось вверх дном, но пролетариат от этого, конечно, не в убытке.

Возвращаясь к прениям на партийном съезде, следует сказать, что съезд благоразумно воздержался от крайностей. Он отметил, что именно отталкивает рабочий класс от современного искусства, но несправедливости не допустил, не отверг всего современного искусства огулом и не отказался признать, что в пределах буржуазного общества это искусство является во всяком случае шагом вперед. Мы живем еще пока в этом обществе, и было бы неправильно требовать от него того, что превышает его возможности. Пускай только не пытаются объяснить те возраже-

ния, какие вызывает современное искусство у современного рабочего класса, какой-то мнимой отсталостью пролетариата: если он противостоит этому искусству с невозмутимой холодностью, то дело тут вовсе не в том, что он не способен постигнуть его священные тайны, а в том, что этому искусству еще очень далеко до исторического величия пролетарской освободительной борьбы.

Меринг Ф. Литературно-критические статьи. М.— Л., 1964, с. 403—409.

Натурализм

1

<...>Точно так же как имела свое историческое право на существование феодальная романтика, его имеет и буржуазный натурализм. Не по этому вопросу спорю я со Штайгером, а только о том, в какой исторической перспективе рассматривать натурализм. Если говорят: современный натурализм представлял новый расцвет буржуазной литературы, могучий подъем из болота, в котором прозябала эта литература в 70-х годах, то это только святая правда. Гауптманы и Гольцы сделаны из совершенно другого материала, чем Линдау и Вихерты: и точно так же Шлегели и Тики были некогда совершенно другими людьми, чем Коцебу и Николаи. Нужно быть лишенным всякого вкуса, чтобы отрицать это. Но совершенно иначе обстоит дело, когда современный натурализм выпячивается как новый мировой принцип искусства, когда он нашу классическую литературу выбрасывает в мусорный ящик, когда он проходит мимо Лессинга и Шиллера с презрительным сожалением. Тут необходимо выступить против — не ради классической литературы, не ради Шиллера и Лессинга, которые так же легко вынесут эти толчки, как они вынесли толчки романтиков, но ради той же правды, чтобы вовремя помешать искажению эстетического вкуса, и в особенности помешать тому, чтобы это искажение проникало в среду рабочего класса.

Нам нечего здесь распространяться о тех комических родителях, которых Шлентер придумал современному натурализму, о «реальной политике Бисмарка» и бог знает еще о каких родителях. Для того, кто действительно знает историческое развитие последних десятилетий, его происхождение достаточно ясно. В великом крахе 70-х годов казалось, что вместе с экономической силой погасла и духовная сила немецкой буржуазии. Когда такой человек, как Линдау, мог играть роль литературного султана столицы германской империи, а на берлинских сценах выводился только в самых различных, но всегда одинаково варварски безвкусных формах разоряющийся юнкер, тогда каза-

лось, что пробил последний час буржуазной литературы. Но крупная эпоха всемирной истории никогда не умирает так скоро, как обыкновенно надеются ее наследники и, быть может, должны надеяться, чтобы суметь с надлежащим напором обогнать ее. Именно сила нападения заставляет еще раз сосредоточить все силы сопротивления. Когда Шиллер писал свои письма об эстетическом воспитании человечества, он тоже не предполагал, что абсолютистско-феодальное и «естественное государство», которому он предсказал скорую гибель, будет еще праздновать радостное воскресение. Точно так же и капитализм не идет вниз так стремительно, как это хотелось бы боевой энергии революционного пролетариата в 70-х годах и еще долго спустя. Факт этот сам по себе не подлежит отрицанию, хотя и было бы глупо делать из него вывод, что более медленное разложение вообще не есть разложение.

В 80-х годах буржуазное общество оправилось до известной степени в экономическом отношении и, соответственно этому, и в духовном. В различнейших областях науки пробудилась новая жизнь; в экономической литературе появился ряд книг, которые проникали относительно острым и глубоким взглядом в структуру современного общества, в изящной литературе появился натурализм. Неудержимо умиравшее общество собрало все силы, чтобы сохранить свою жизнь, и это были наиболее могучие силы, которые оно вообще могло еще развернуть: несравненно более могучие, чем те, которые оно считало необходимым развернуть в чаду ничего еще не опасавшегося задора, но далеко уже не столь могучие, чтобы отвратить от себя то, что в силу железных законов истории не могло уже больше быть отвращено. Именно в этом коренится внутреннее родство буржуазного натурализма с феодальной романтикой, которая в процессе разложения феодального общества занимала аналогичное положение. Здесь лежит основание, почему оба этих литературных периода исторического упадка при всем их внешнем несходстве выказывают сходный характер, как это — чем дальше, тем больше — проявляется и в их внешних чертах, что в последнее время наряду с прочим нашло свое выражение в невероятном размножении драматических сказок.

С точки зрения этой исторической концепции можно правильно оценить как сильные, так и слабые стороны современного натурализма. Тогда становится понятно, почему он отличается таким невероятно узким кругозором: его утлому суденышку не хватает ни компаса, ни руля, ни ветрил, чтобы пуститься в широкий океан истории. Тогда становится также понятно, отчего он так цепляется за рабское подражание природе, ибо он вынужден стоять беспомощно пред каждой социальной проблемой. Тогда можно и в удовольствии, с которым он изображает все отвратительные и омерзительные, низкие и противные отбросы буржуазного общества, признать протест, который он

в своем смутном стремлении бросает в лицо пустопорожним денежным тузам, этим смертельным врагам настоящего искусства. Все это можно вполне хорошо оценить с исторической точки зрения. Но нельзя не протестовать, когда захирелые условия жизни, в которых вынуждено существовать искусство в умирающем обществе, прославляются как возможности жизни еще небывалого искусства, когда отворачивание от великих вопросов исторического прогресса культуры чествуется как необходимая предпосылка «чистого искусства», когда плоское подражание природе, отвергавшееся всяким крупным творческим художником, провозглашается как революционизирующий мир принцип искусства, когда современные пролетарии обвиняются в эстетической грубости только потому, что они хотят видеть в искусстве не смрад и грязь, а, согласно меткому выражению Шлайкиера, «праздничный блеск свечей» в согласии с естественным, то есть исторически данным, настроением класса, который уверен в своей победе и бодро взирает на будущее.

Правда, современному натурализму ставится в похвалу и социалистическая черта, но, поскольку это утверждение верно, оно подтверждает внутреннее родство натурализма с романтикой. Идеологических историков литературы немало смущало то обстоятельство, что романтики были средневековo-реакционны и, несмотря на это, отличались вместе с тем в известной степени свободомыслием; с историко-материалистической точки зрения само собой, так сказать, следует, что феодально-романтическая школа поэтов не могла существовать в первые десятилетия XIX столетия без изрядного придатка буржуазной культуры. Это уже и потому была безусловная необходимость, что феодальный мир под напором буржуазии собирал свою силу и защищался против превосходящих сил врага при помощи оружия, которое он заимствовал у этой же буржуазии, наподобие того как краснокожие пускали в ход против белых огнестрельное оружие, что, правда, замедлило, но не задержало их безнадежное вымирание. Достаточно перенести это отношение между феодальной романтикой и буржуазной освободительной войной на современные условия, чтобы сейчас же понять, чем объясняется социальная черта буржуазного натурализма. Буржуазные натуралисты настроены социалистически, как феодальные романтики были настроены буржуазно, не больше и не меньше, но при всех своих бесчисленных экспериментиках они с самой опасливой осторожностью избегают всякого художественного изображения, которое имеет хотя бы отдаленное отношение к пролетарской освободительной борьбе.

Именно в этом заключается их беда, и часто высказывавшаяся раньше и мною выражавшаяся на страницах нашего журнала надежда, что они все в большей и большей степени будут усваивать себе художественное понимание современного рабочего движения, исчезает тем основательнее, чем глубже мы

исследуем их деятельность. Но как раз то, в чем приходится отказать современному натурализму, если рассматривать его с исторической точки зрения, идет его носителям лично только на пользу. Было бы совершенно несправедливо объяснять их ограниченную позицию по отношению к пролетарской классовой борьбе трусливостью, расчетом, себялюбием или другими подобными некрасивыми мотивами — они в этом пункте остаются верны себе, и от них нельзя ничего больше требовать. Через пропасть, лежащую между ними и современным пролетариатом, нельзя перебросить мост, и, если бы они даже могли перепрыгнуть через свою тень, если бы они даже хотели сблизиться с рабочим классом, эта песенка закончилась бы старой жалобой на неблагодарность рабочих. Было бы нелепо обвинять современных пролетариев в эстетической отсталости или в чем-либо подобном только потому, что им больше нравится наша классическая литература, литература подъема, чем современный натурализм, литература упадка. Еще более нелепо думать вместе с глубокомысленным историософом Паулем Бартом, что современное рабочее движение не знает идеала, потому что не создало еще ни одного настоящего художественного произведения, но все же до известной степени верно, что у класса, чья способность познания и желания так прочно и сильно напряжена, как у современного рабочего класса, эстетическое созерцание вещей относительно отступает на задний план. И здесь тоже сохраняет свое значение старое положение: звон оружия заглушает пение муз.

Другими словами: если опускающаяся буржуазия не может *уже* больше создать великое искусство, то поднимающийся рабочий класс *еще* не может создать великое искусство, хотя бы в глубинах его души жило горячее стремление к искусству. <...>

Но чем менее возможно, что из пролетарской классовой борьбы разовьется новая эпоха искусства, тем несомненнее, что победа пролетариата положит начало новой эпохе искусства, более благородного, более великого, великолепного, чем когда-либо видели человеческие очи. Если эстетическое наслаждение состоит в свободном и спокойном созерцании вещей, то оно развернется в наиболее чистой и высокой форме лишь тогда, когда исчезнут «постыдные следы рабской службы», которые были запечатлены в «нашей искалеченной природе» рабским трудом нескольких тысячелетий, когда человеческий род «сможет развернуть свободный рост своей человечности». Только уже из-за этих глубоких пророческих слов мы не дозволим, чтобы осыпали руганью нашего Шиллера. Пусть буржуазия в своем старческом самомнении воображает, что, только потому что она должна умереть, должно умереть и искусство, но мы питаем твердую уверенность, которую питали и все великие художники,— уверенность, что последний поэт покинет этот мир только вместе с последним человеком, уверенность, которую ве-

ликий лирик средневерхненемецкой поэзии Вальтер фон дер Фогельвейде облек в простые слова:

Наступит день для песни и для сказа.

Меринг Ф. Эстетические разведки.— Литературно-критические статьи в 2-х т., т. 2, с. 511—516.

2

В течение вот уже нескольких лет в искусстве и литературе не умолкает шум вокруг понятия «натурализм». Правда ли, что натурализм возвещает начало новой эры в искусстве и литературе, как утверждают одни? Или это всего лишь громкое слово, за которым кроется неудержимый упадок искусства и литературы, как говорят другие? Ответить на этот вопрос без оговорок нельзя ни утвердительно, ни отрицательно. А бывает, что на него можно ответить и так и этак, смотря по обстоятельствам. Слово «натурализм» в истории искусства и литературы бесчисленное множество раз служило боевым кличем самых различных направлений; оно говорит обо всем — и, следовательно, ни о чем. Чтобы знать, какой смысл содержится в этом понятии для современности, надо постараться выяснить, какой смысл современность вкладывает в него.

Как религиозные представления отдельных народов, как их правовое и политическое устройство, так и их литературно-художественное творчество определяется в конечном счете борьбой этих народов за свое экономическое развитие. Писатели и художники не падают с неба и не витают в облаках; напротив, они живут в самой гуще классовых боев своего народа и своего времени. Влияние этих боев на отдельные умы проявляется очень различно, но остаться в стороне от них не может никто. Чего только не искали, чего только не находили с помощью своего тонкого нюха непогрешимые знатоки искусства в грандиознейшей и древнейшей трагедии, оставленной нам античной Грецией,— в «Орестее» Эсхила! То гордый порыв к свободе, то ярко вспыхнувшее национальное чувство, то просто величественное мировоззрение и т. д. Но с тех пор как Бахофен произвел своими исследованиями переворот в науке, уже никакому сомнению не подлежит, что эта могучая трагедия отражает не что иное, как совершившуюся в ходе мировой истории экономическую революцию, победу отцовского права над материнским.

Если от этого весьма далекого примера сразу перейти к самому близкому для нас, то нетрудно понять, что наша классическая литература — не что иное, как отражение борьбы немецкого бюргерства за свое освобождение. Клопшток и Лессинг, Гёте и Шиллер, Кант и Фихте сражались в авангарде буржуазии. В припадке национальной спеси у нас нередко утверждали,

что в создании такой почти неисчерпаемо богатой литературы проявилось превосходство немецкого народа над другими нациями. Но это палка о двух концах. Можно повернуть медаль оборотной стороной и в том, что немцы больше других стали «народом поэтов и мыслителей», увидеть их несчастье. Ведь только потому и могла у немецкого народа появиться эта особенность, что убогая действительность преграждала поднимающемуся бюргерству путь к прямой социальной и политической борьбе и все лучшие умы того времени были вынуждены ограничить поле своей деятельности областью литературы. Но не столь важно, как будет истолковано это явление. И в том и в другом случае было бы просто нелепо полагать, что по какой-то счастливой случайности или неисповедимой воле провидения именно немецкая земля взрастила во второй половине прошлого столетия так много щедро одаренных литературных гениев. На самом деле буржуазные классы в результате бурного экономического развития переживали мощный подъем во всей тогдашней Европе, а так как в Германии этот класс все же не был еще достаточно силен, чтобы вступить в борьбу за политическую власть, как это было во Франции, он создавал в литературе идеальную картину буржуазного мира.

Но всякий раз когда в истории литературы сталкивается идеология восходящего класса с идеологией нисходящего, первый бросается на штурм второго с боевым кличем: «Природа и истина!», зовет к натурализму и реализму. Вполне понятно! Ибо чем меньше жизненных сил остается в нисходящем классе, тем судорожнее цепляется он за омертвевшие формулы, а восходящий класс тем яростнее крушит все препоны на своем пути, чем стремительнее бушующий в нем поток юных сил и кипучей энергии. То, чем он может и хочет жить, и есть для него природа и истина; иной мерки для этих понятий в искусстве и литературе нет, никогда не было да и не будет. Но отсюда совершенно ясно, что под натурализмом подразумеваются самые разные течения, характер которых определяется в каждом отдельном случае историческими особенностями класса, объявившего натурализм своим литературным глашатаем. В некоторых случаях он даже является скорее фиговым листочком, прикрывающим регресс, чем знаменем прогресса.

Как раз в истории немецкой литературы немало подобных примеров. Уже в 70-е годы прошлого столетия Лессинг, самый прозорливый и самый отважный борец за интересы немецкого бюргерства, ратовавший как в своих теоретических трудах, так и в художественном творчестве за теснейшую связь буржуазной литературы с буржуазными классами, с досадой и удивлением наблюдал, как поэты «Бури и натиска» в страстном порыве к природе и истине то уходили в дебри рыцарского средневековья или в воспетые бардами рощи херусков, то блуждали в оссиановском тумане. Слов нет, и это тоже было своего рода нату-

рализмом: вымышленная жизнь в давнем прошлом и в отдаленных странах была единственной, которой мог — а значит, и хотел — жить класс буржуазии, ибо тяжкое ярмо деспотизма обрекало его на полную политическую бездеятельность. Но по уровню развития этот натурализм не выдерживал даже приблизительного сравнения с европейской культурой в целом, и в конце концов понадобился меч иностранных завоевателей, чтобы внести в душную атмосферу немецкой жизни свежее дыхание природы и истины, которое вернуло немцам вкус к жизни.

В нашем веке натурализм и реализм заявили о себе прежде всего в 50-е годы; после так называемых беспорядочных блужданий Гейне и Платена, Гервега и Фрейлиграта Густав Фрейтаг и Отто Людвиг стремились показать немецкий народ «за работой». Крупный коммерсант, который в вихре революции помышляет только о том, как бы спасти свои мешки с кофе и сахаром, стал олицетворением природы, а простодушный «наемный работник», который трагически гибнет, будучи не в состоянии понять, что «работодатель», согласно договору, имеет право его уволить, стал олицетворением истины. И это было в порядке вещей, поскольку буржуазия, претерпев разочарование в революции, ушла целиком в свои материальные интересы, для того чтобы уже не мыслью, не песней, не мечом, а исключительно с помощью легкокрылого гения кредитки вывести свой класс на торную дорогу успеха; то, чем она могла и хотела жить, стало для нее природой и истиной. Господин Юлиан Шмидт даже написал трехтомное сочинение, в котором он, яростно предавая анафеме всех патриотов Тучекукуевска от Лейбница до Гуцкова включительно, подробнейшим образом растолковал немецкому народу сущность этой замечательной теории «натурализма» или «реализма». Однако этот объемистый труд не принес ей бессмертия, и, подобно некоторым другим разновидностям «натурализма», она звучит сегодня просто как обветшалая прошлогодняя острота.

Вот и все пока о натурализме как литературном понятии вообще. Его нельзя свести к какому-то одному общему определению. Он может быть сигнальным призывом к штурму всемирно-исторического значения, каким был призыв Руссо вернуться к природе; он может также в образе толстощекого ангелочка парить над мешками с кофе, принадлежащими торговому дому «Т.-О. Шрётер». Надо в каждом отдельном случае устанавливать, какую позицию это литературное направление занимает в современной ему классовой борьбе. Это не значит придавить литературу тяжким бременем политической тенденциозности, это значит отыскать общий корень политических и религиозных, художественных и литературных и вообще всех духовных воззрений. Это единственно возможный путь установить, что следует понимать под литературным натурализмом в ту или иную эпоху.

Что касается значения этого понятия в наши дни, в частности — в современной Германии, то нам, видимо, еще не раз представится случай рассмотреть с таких позиций это литературно-художественное явление.

Меринг Ф. Несколько слов о натурализме.— Литературно-критические статьи, с. 338—341.

3

Рассматривая понятие «натурализм» в искусстве и литературе, мы пришли к выводу, что его нельзя свести к какому-то одному общему определению, что в каждом отдельном случае надо устанавливать, какую позицию натуралистическое направление занимает в современной ему классовой борьбе.

Если с таким требованием обратиться к рассмотрению натурализма наших дней, то нельзя не увидеть в нем отсвета, который бросает на искусство все сильнее разгорающееся пламя рабочего движения. И дело вовсе не в том, что натурализм вместе с водой выплескивает из ванны и ребенка — это в какой-то степени неизбежно. Восставая против лживых, извращенных отношений, отвергая фальшивый, изживший себя, полный условностей академизм, укоренившийся в литературе и живописи, натурализм зачеркивает, однако, и самую сущность искусства, поскольку единственным критерием художественной ценности произведения он признает его буквальное соответствие натуре. Вершиной искусства он считает дотошную копию действительности и осуждает любое добавление от себя, от фантазии художника, любой поэтический вымысел и своеобразие в построении материала. Такие взгляды, например, неминуемо ведут к выводу, что фотография является высшим достижением изобразительного искусства. Это верно, что искусство уходит своими корнями в природу, как говорит Альбрехт Дюрер со свойственной ему глубиной мысли; кто сумеет извлечь его оттуда, тот им и владеет, но открывается оно через художественное произведение, через новое творение, созданное художником в своем сердце и перевоплощенное в образ.

Однако, несмотря на эту весьма суровую отповедь, было бы несправедливо забывать, что натурализму приходится отстаивать свою независимость, свою свободу от губительных оков гибнущего общества. Импрессионизм в живописи, изображение натуры в меняющемся освещении, натурализм в литературе — это взбунтовавшееся искусство, искусство, почуявшее капитализм в своем чреве; оно

Бежит назад, бежит вперед...
Во всякой грязной луже пьет...

(Перевод Н. Холодковского)

Это действительно сразу объясняет, казалось бы, совершенно необъяснимое явление: почему художники-импрессионисты и писатели-натуралисты так любят копаться в мусоре капиталистического общества; они погрузились в его отбросы, и это самый горький протест, какой только могут они в неосознанном порыве швырнуть в лицо своим мучителям. Однако от неосознанного порыва до обретения вполне сознательных новых воззрений на искусство и на жизнь путь еще далек, и большинство литературных и художественных направлений, которые стремятся вновь открыть для себя истинное искусство, делают на этом пути пока еще первые неловкие и неуверенные шаги. <...>

Меринг Ф. Натурализм наших дней.— Литературно-критические статьи, с. 342—343.

4

<...> Лишь в тех случаях, когда натурализм оказывается способным прорвать заслон капиталистической идеологии, увидеть зарождающийся новый мир и понять его внутреннюю суть, он становится революцией в искусстве, становится новой формой художественного творчества, которая по своеобразному величию и силе уже сегодня не уступает ни одной из ранее существовавших форм и которая призвана к тому, чтобы в будущем превзойти их все красотой и правдивостью. Пусть читатели, посетившие полтора года назад международную художественную выставку, вспомнят «Продавцов мела» Леона Фредерика или «Возвращение шахтеров» Менье. Пленэр обладает здесь величайшей силой воздействия. Но тем, кто, как, например, немецкие художники, стремился в угоду новейшей моде изобразить при помощи этого метода с возможной полнотой возможно более жалкие и низменные подробности жизни, удавалось, как правило, достичь весьма сомнительного художественного воздействия. Ибо с чисто технической стороны импрессионизм — именно в силу его рабской верности натуре — знаменует скорее регресс в искусстве, чем прогресс.

То же относится и к литературе. В литературном творчестве важны не только *эстетические,* но и *идеологические* принципы. Кое-кто пытался представить эту точку зрения в смешном виде: «Ага, инсценировка партийной программы». Это, разумеется, просто вздорная передержка. Политика и поэзия не одно и то же, нельзя стирать грань между ними; рифмованные передовицы всегда неприятнее нерифмованных. Но именно если считать, что место поэта не на «вышке партии», а на более высоких позициях, он обязан смотреть *и* направо *и* налево, обязан зорким взором разглядеть не только старый, но и новый мир, открыть в царящей нужде не только беду сегодняшнего дня, но и надежду на завтрашний. Сто лет тому назад Лессинг в «Эмилии Галотти» и Шиллер

в «Коварстве и любви» жгучими красками показали разложение деспотии мелких князьков — всей тогдашней верхушки немецкого общества, но носителям загнивания они сумели противопоставить носителей оздоровления. Изобрази Лессинг своего Одоардо Галотти таким же негодяем, как камергер Маринелли, или Шиллер своего музыканта Миллера таким же ничтожеством, как гофмаршал Кальб, их драмы были бы не бессмертными шедеврами, а отвратительными и давно забытыми карикатурами.

То, что современный натурализм проявил мужество и правдолюбие, не побоявшись изобразить уходящий мир таким, каков он есть, — это его несомненная заслуга. И не следует эту заслугу недооценивать, ставя ему в упрек нелепые крайности и преувеличения, — они присущи всякому бунтарству в его начальном периоде. Но это лишь половина пути, и если натурализм не пойдет дальше, он станет началом неудержимого упадка искусства и литературы, а его последователи, как выразился недавно один близкий к натуралистическому направлению писатель, превратятся в «апостолов декаданса, пиратов, набрасывающихся на всякую мерзость, выискивающих все гнилое и упадочное, которые бахвалятся сифилисом, чтобы никто не усомнился в их мужской силе». Если в упадок пришло *все* общество, то искусство, которое умеет только глумиться над этим упадком, пало еще ниже.

Но *все* общество *не* пришло в упадок, и судьба натурализма зависит от того, сумеет ли он проделать и вторую часть пути, сумеет ли найти в себе еще больше мужества и правдолюбия, чтобы изобразить не только умирающий, но и нарождающийся мир таким, каким он обязательно станет и каким уже становится. Хочется от всей души пожелать, чтобы он достиг этой цели, и *тогда — не раньше,* чем тогда, — его с полным правом можно будет назвать направлением, открывшим новую эру в искусстве и литературе.

Меринг Ф. Натурализм наших дней.— Литературно-критические статьи, с. 343—344.

Подъем и упадок натурализма в произведениях Герхарта Гауптмана

1

<...> Уже первая драма Гауптмана — «Перед восходом солнца» — показывает все преимущества и недостатки, которые с тех пор отличают его драматическое творчество. Нельзя сказать, что он уже больше не развивался. При помощи настойчивого и в высшей степени похвального прилежания он сумел увеличить свои преимущества и уменьшить свои недостатки;

он написал драмы, в которых выступают почти только его преимущества, и наряду с ними такие, в которых значительно преобладают его недостатки; в общем можно только с полным уважением отнестись к настойчивой воле, с которой Гауптман сумел пробить себе дорогу. По своим природным дарованиям он обладает драматическим талантом так же мало, как и лирическим, иначе трудно было бы объяснить, как мог он так беспомощно бросаться в разные стороны вплоть до двадцати семи лет. И в своей драматической продукции он примыкает, правда, не всегда, как думает Бартельс, но все же очень часто, к прежним образцам. Бартельс подробно перечисляет все, как он метко выражается, «крестные пьесы», на которых вырастают отдельные драмы Гауптмана. И что за пеструю серию представляют они! Те великие взгляды, которые отличают великих драматургов, ему совершенно недоступны, но зато ему в высшей степени свойственно микроскопически тонкое и детальное наблюдение действительности — дар, который он развил в себе с бесконечным прилежанием. Это прилежание иногда приводило его очень близко к той грани, где начинается гений. Зачастую он остается торчать в брутальной действительности, не идет дальше фотографа и мастера восковых фигур, но там, где ему улыбнулись удачный сюжет и удачный момент, он создал своеобразные произведения искусства, которые сохранятся в немецкой литературе, как бы они ни нарушали традиционные правила.

Свою первую пьесу Гауптман назвал «социальной драмой». Отсюда идет болтовня о том, что он изобразил с первого же раза на сцене социальную картину мира, борьбу между капитализмом и социализмом, что он открыл мировые подмостки социальному вопросу наших дней. С таким же основанием можно было бы увенчать этими почетными лаврами голову того писателя для детей — не помню уже теперь, Франца Гофмана или Густава Нирица, — который однажды изобразил, как крупный лотерейный литературный выигрыш довел честного ремесленника до пьянства и распутства.

Действие драмы «Перед восходом солнца» происходит в горнозаводской местности, но Гауптман вовсе не думает о том, чтобы драматически противопоставить рабочих и их эксплуататоров. Он изображает пьянство и распутство деревни, крестьяне которой разбогатели, потому что на их земле нашлись месторождения каменного угля. Если скажут, что это богатство тоже связано с капитализмом, то это лишь постольку справедливо, поскольку и лотерея связана с капитализмом. Оба они представляют сопутствующие явления капитализма, но лежат в стороне от капиталистического способа производства и возникающей из него классовой борьбы; именно поэтому они являются излюбленной ареной для мещанской морали, которая хочет, чтобы и волки были сыты, и

овцы целы. И так же мало, как пропойцы-крестьяне, которых изображает Гауптман, являются «капиталистами», так же мало являются «социалистами» и его герои — Лот и Шиммельпфенниг. Это, скорее, если считать их хотя бы на мгновение возможными людьми, настоящие мещане, которые из-за плохо переваренных тезисов умеренности и наследственности топчут ногами заветы чести и человечности.

Зато Гауптман рисует отвратительное вырождение крестьянской деревни, действительно существующей где-то в Силезии, с такой верностью действительности, что вонючий запах ее заполняет, так сказать, весь театр. Возражать против этого на том основании, что искусство, мол, должно изображать только прекрасное, было бы совершенно бесцельно, но можно, однако, требовать, чтобы отвратительное и низкое было представлено только ради значительной художественной цели. А именно этой цели совершенно не хватает первенцу Гауптмана, если не считать ею плоскую копию случайной действительности. В сравнении с миллионами крестьян, которых капиталистический способ производства непосредственно доводит до разорения, совершенно исчезает сотня крестьян, которых он косвенно приводит к богатству при помощи изображенного Гауптманом способа. В пьесе совершенно отсутствует то согласование между индивидом и родом, степень полноты которого определяет, по Канту, эстетическое совершенство формы. Вот почему пьеса «Перед восходом солнца» эстетически не прекрасна и не правдива и в силу этого же должна быть названа не «социальной», а «антисоциальной драмой». Его «крестной пьесой» является «Власть тьмы» Толстого; подражая этому образцу, Гауптман совсем не заметил, в чем, собственно, заключается его значение, что случилось с ним в первый, но, к сожалению, не в последний раз. Ужасы, которых немало в драме Толстого, не лишены значительной художественной цели; Толстой дает нам как раз типичную картину русской крестьянской жизни.

Только одна-единственная фигура в первой драме Гауптмана задумана художественно — она воплощает целый род в совершенно жизненном индивиде. Это карьерист Гофман. Лот и Шиммельпфенниг — в конце концов только абстрактные схемы; так трусливо и в то же время нелепо не поступает даже немецкий филистер. Но для натуралистического искусства в высшей степени характерно, каким способом пытается Гауптман вдохнуть жизнь в эти куклы. Он пришпиливает к ним различные внешние черточки, которые подметил у лично знакомых ему людей, и думает, что это делает их жизненными. Шлентер довольно явственно намекает, кто послужил моделью для Шиммельпфеннига, что, впрочем, уже и прежде было известно. Эта модель совершенно неспособна поступать так пренебрежительно-цинически, как Шиммельпфенниг, но его уче-

ная карьера, манера, с которой он сбрасывает пепел сигары, и другие, не находящиеся даже в отдаленнейшей связи с содержанием пьесы, мелочи пришпиливаются к Шиммельпфеннигу, чтобы сделать его жизненным образом. Этот своеобразный способ творческого оформления был действительно неизвестен старому искусству.

Наконец, в первой пьесе Гауптмана уже проступает внутреннее родство между натурализмом и романтикой. Героиня драмы, которая еще в более зрелые годы продолжает цвести в этом болоте кровосмешения, прелюбодеяния и пьянства, как цветок, прекрасный, милый и чистый, а затем героически вонзает себе в сердце охотничий нож, потому что трус Лот не хочет жениться на ней из опасения наследственного алкоголизма, — эта героиня, в сущности, очень романтическая дама: если натурализм рисует грязь во всей ее неприкосновенности, то он должен был бы быть более последовательным. <...>

Меринг Ф. Эстетические разведки.— Литературно-критические статьи в 2-х т., т. 2, с. 478—481.

2

<...> «Ткачи» — это действительно крупное произведение. Драматург волен брать сюжет своего произведения там, где он его находит, и Гауптман, разумеется, не думал скрывать, что он обращался к Вольфу, когда в своем посвящении отцу называл семейные предания — он был внуком силезского ткача — «источником зарождения этой драмы». Но еще больше, чем замечательный талант, радует в Гауптмане его честное критическое отношение к самому себе. Не прошло и четырех лет с тех пор, как «гениальные» критики вовсю расхвалили его первую драму «Перед восходом солнца», не блестящую в художественном отношении и явно неудачную в социальном,— и такая дешевая реклама могла вскружить голову начинающему писателю. Но Гауптман спокойно шел по своему пути, и если менее чем через три года после этого он стал черпать из живого родника — подлинного социализма, то нам остается только воздать ему за это хвалу.

Из нашего краткого изложения, имеющего определенную направленность, не видно, конечно, сколько мастерства и смелости проявил писатель, обрабатывая в деталях свой сюжет. Перед ним стояла трудная задача: избежать налета буржуазной романтики и верно передать исторические события; тем более отрадно, что автор успешно справился с этой задачей. Чтобы воплотить задуманный сюжет, Гауптману пришлось сами массы сделать движущей силой драмы, причем на фоне действия, которое медленно развивается от одной широкой эпизодической картины к другой, а не как обычно, в на-

растающем и ослабевающем движении вокруг главного центра.

Для этого ему пришлось порвать в известной степени с прежними сценическими традициями, и это его смелое дерзание в основном увенчалось успехом. В основном, ибо что касается частностей, то здесь можно с большим или меньшим основанием кое к чему придраться. Поскольку, однако, всякое новое начинание принято оценивать в целом, то нам остается только поздравить автора и пожелать ему больших успехов.

Ни одно поэтическое произведение немецкого натурализма даже в отдаленной степени не может сравниться с «Ткачами»; именно они показали полную несостоятельность натуралистической многоречивости в драме. «Ткачи» решительно не имеют ничего общего с той «гениальной» мазней, которая готова с фотографической точностью изображать любые пошлые и грубые стороны жизни и видит в этом невесть какую заслугу. В «Ткачах» бьет ключом подлинная жизнь, потому что они плод усердных трудов и тонкого понимания искусства. Как тщательно нужно было все взвесить и согласовать, чтобы внести драматическое напряжение в пеструю мозаику жанровых сцен! Каких раздумий стоила автору эта широкая галерея образов ткачей, большей частью превосходных, а подчас просто бесподобных, чтобы сообщить им подлинный драматизм! Гауптману прекрасно известно, что в наши дни больше, чем когда-либо, усердие едва ли не важнейшая сторона дарования.<...>

Меринг Ф. «Ткачи» Герхарта Гауптмана.— Литературно-критические статьи, с. 373—374.

3

<...> Что касается обеих комедий Гауптмана, то все его преимущества и недостатки выступают в них, распределяясь по противоположным полюсам. В «Бобровой шубе» он достиг такой же высоты, как и в «Ткачах»; он дает красочную и великолепную картину немного ограниченной и узкой, но все же значительной действительности; все фигуры, за исключением разве только доктора Флейшера, в котором Гауптман дал собственный портрет, художественно жизненны, в одно и то же время род и индивид. Если Бартельс и Вернер думают, что глупость окружного начальника фон Вергана сильно отдает карикатурой, то их при этом больше беспокоит не эстетическое опасение, а патриотические соображения; если бы им когда-нибудь приходилось иметь дело с политической полицией в Ост-Эльбии, то они признали бы, что фон Тауши в жизни в меру возможности еще глупее, хотя далеко не так забавны, как фон

Верганы в комедии. Гауптман дал не карикатуру, а идеализацию этого воплощенного дурака, и именно такую, какую должен давать художник.<...>

Меринг Ф. Эстетические разведки.— Литературно-критические статьи в 2-х т., т. 2, с. 488.

4

<...> В «Возчике Геншеле», новой драме Гауптмана, в первый раз поставленной 5 ноября (1898 года) в «Немецком театре», поэт вспомнил снова о корне натурализма. Это было очень умно с его стороны, ибо, поскольку корень этот настоящий, он сообщает его поэтическому таланту особенную силу. Чего Гауптману явно не хватает — это творческого гения чистокровного поэта; чем он владеет в весьма высокой степени — это прилежным и тщательно разработанным талантом наблюдательности, микроскопически тонкой наблюдательности, хотя и направленной на мелочи. Все попытки Гауптмана создать героя неизменно кончались неудачей. Вспомним Альфреда Лота, Вильгельма Шольца, Иоганна Фокерата, Флориана Гейера, литейщика Гейнриха — все они с художественной точки зрения только рыцари печального образа; вывести на сцену настоящего человека, действующего и борющегося человека, поэту в десяти драмах ни разу не удалось. Зато он создал множество эпизодических фигур, которые тщательно заимствованы из жизни. Его настоящая сфера — это драма среды; там, где он натыкается на удачный сюжет, как в «Ткачах» и — в меньшей степени — также в «Бобровой шубе», он создал поэтические произведения, которые сохранят свое место в немецкой литературе. В этом не откажет ему никакой предубежденный критик, какое бы сильное предубеждение ни вызывала непереносимая болтовня его поклонников, что Гауптман якобы *тот* мировой поэт, вокруг которого вращаются Гёте и Шекспиры, как хор звезд вокруг солнца.

В известном смысле можно сказать, что новая драма Гауптмана идет по среднему пути между тем, что он может, и тем, чего он не может, причем, как и всегда при таких компромиссах, он выявляет гораздо больше то, чего не может, чем то, что может. Пьеса имеет героя — возчика Геншеля, который обещает своей хорошей жене в ее смертный час не жениться на злой служанке, но после смерти жены нарушает это обещание и из-за второй жены теряет свое доброе имя, после чего, терзаемый угрызениями совести за измену своему слову, вешается. Сходный сюжет уже был разработан поэтом лет за десять перед этим в маленькой новелле «Сторож Тиль», в которой грубая чувственность второй злой жены покоряет себе сильного, но простоватого человека, пока в припадке бешенства он не убивает жену. В новелле Гауптман мотивирует весьма тщательно психологи-

чески все, что совершенно упускает в драме; возчик Геншель в первой сцене совершенно тот же, что и в последней, точно так же как и его злая жена; между ними не развертывается такая психологически-чувственная борьба, как в «Стороже Тиле», и так же мало обосновано человечески самоубийство Геншеля: страх пред призраком мертвой жены ведь только следствие весьма сомнительной мелодраматики. Когда какой-то критик буржуазной прессы возвещает с помпой, что пять актов драмы представляют «пять мощных, вышелушенных из первичных недр жизни» картин, следует только отбросить помпу, и остается чувствительный, но справедливый попрек: это действительно только *картины,* которые проходят мимо зрителя; в пьесе нет никакого психологического позвоночника.

Этот недостаток тем меньше компенсируется изображением среды, что последняя только слабо связана с драматическим действием. Старая слабость поэта, привычка копировать даже незначительнейшие внешние черты своих моделей — черты, которые к его художественной цели не имеют и отдаленнейшего отношения, в этой пьесе обнаруживается особенно навязчиво. Гауптман изображает жизнь и хозяйство своего отцовского дома с таким обстоятельным довольством, которое делает весьма большую честь сыновнему пиетету, но, к сожалению, не имеет никакого отношения к судьбе Геншеля. Мы не совершаем никакой нескромности, говоря об этом, так как официальный биограф поэта, Пауль Шлентер, растрезвонил все эти вещи: хозяин гостиницы, Зибенгаар, великодушный, милосердный, обедневший в результате неудачной конъюнктуры человек, который в пьесе в десять раз больше говорит, чем действует, и есть отец поэта, а сам поэт выступает в образе благодетельного пажа, раздающего куриный суп. Маски этих персонажей представляют точное подражание портретам отца и сына, которые Шлентер приложил к биографии поэта. Я хорошо знаю, что поклонники поэта видят во всем этом составляющий эпоху натурализм, которого не могут понять профаны, но если они в рабском копировании самой случайной действительности хотят видеть «новую форму искусства», то не стоило по этому поводу шуметь. Все это уже давным-давно похороненные истории.

Шопенгауэр, к которому они вообще питают симпатии, замечает вполне правильно: «Сущность всякого художественного произведения состоит в том, что оно дает одну только форму без содержания и делает это вполне явно и очевидно. В этом и заключается главная причина того, что восковые фигуры не производят никакого эстетического впечатления и поэтому не представляют художественного произведения (в эстетическом смысле), хотя они, если только хорошо сделаны, вызывают в сто раз большую иллюзию, чем может вызвать лучшая картина, и поэтому, если бы обманчивое изображение действительности было целью искусства, стали бы на первое место». Вместо

драматически-психологического конфликта Гауптман дает пять картин, в которых восковые фигуры обманчиво воспроизводят действительность, или, выражаясь более высоким стилем натурализма, действительно «вышелушены из первичных недр жизни», но всякое эстетически-драматическое действие при этом совершенно пропадает. Кто знаком с книгой Шлентера, тот терзается мучительнейшим образом от одной картины до другой; кто с ней не знаком, тот вообще не знает, что ему делать с пьесой Гауптмана. <...>

Меринг Ф. Герхарт Гауптман.— Литературно-критические статьи в 2-х т., т. 2, с. 372—374.

5

<...> Пресловутая «миниатюрная живопись» Гауптмана затрачивается на внешние мелочи, которые бесследно скользят мимо зрителя и читателя. Сильная сторона Гауптмана, которая ему обеспечивала большой успех, всегда состояла в том, что он действительно умел создавать миниатюры. Так в первую очередь в «Ткачах», где потрясающий сюжет мог быть обработан только в ряде миниатюр, но также и в «Бобровой шубе», в «Коллеге Крамптоне», даже еще в «Возчике Геншеле». Но жизнь нашего драматурга не так богата, чтобы давать ему в неисчерпаемом изобилии новые сюжеты. Выработать себе путем изучения широкое мировоззрение Гауптман не сумел, как об этом свидетельствует его полная беспомощность по отношению к историческим сюжетам, в особенности во «Флориане Гейере». Он всегда держался вдали от механики всемирной истории и, гордый мнимой аристократичностью, плотно замыкался в своей поэтической келье от великих движений современности. Что же удивительного, что поток его творчества, который когда-то, как казалось, начал таким широким размахом, постепенно теряется в песках?

Нельзя, конечно, этот все более безнадежный упадок ставить только на личный счет поэта. Наступил вообще конец натурализма, который так долго кичился тем, что открывает новую мировую эпоху в искусстве. Не с чувством удовлетворения или злорадства говорим мы это, ибо мы тщетно ищем первых знамений более высокой формы искусства, которая возвысилась бы над натурализмом, как последний в свое время возвысился над капиталистическим зачумлением искусства. Но нельзя закрывать глаза пред воочию выпирающим фактом, и в эти дни разочарования мы считаем себя вправе напомнить, что мы всегда относились отрицательно к рекламным преувеличениям, с которыми выступали пророки натурализма, пытавшиеся раздуть Герхарта Гауптмана до размеров второго Гёте или Шекспира. Так хорошо уже давно не чувствует себя буржуазный мир, и если бы он с самого начала выступал более скромно, ему

не пришлось бы сегодня чувствовать себя тошно и скверно. Натурализм представлял весьма достойный внимания и отрадный эпизод. В особенности Герхарт Гауптман обеспечил себе некоторыми своими драмами прочное место в истории немецкой поэзии, но гибнущий мир не может породить новую мировую эпоху в искусстве. <...>

Меринг Ф. Герхарт Гауптман.— Литературно-критические статьи, в 2-х т., т. 2, с. 383—384.

6

<...> Но такая невероятная ограниченность исторического кругозора связана неразрывно с самой сущностью натурализма. Лессинги, Гёте, Шиллеры думали, что поэты современного культурного мира должны располагать богатыми и многосторонними знаниями, и того же мнения держались романтики. Никто не откажет Шлегелям, Тикам и Уландам в обширных познаниях. Так же мало были мыслимы Платены и Гейне, даже наиболее известные представители «Молодой Германии», как Гуцков, «без образованности их века». Но мы тщетно будем искать какую-нибудь школу поэтов, которая в этом отношении отличалась бы такой трогательной непритязательностью, которая так боялась бы бросить взгляд на три шага впереди себя, или вокруг себя, или позади себя, как современный натурализм. Это, конечно, только вполне похвальная осторожность, когда последний не отваживается выйти на своем хрупком челноке в широкое море, но этот натурализм не должен тогда относиться свысока к «идеализму» классиков, который умел воспроизводить исторический характер прошлых дней, хотя заботился о внешних мелочах быта соответствующей эпохи не больше, чем этого заслуживали побрякушки и мишура.

Напротив, современный натурализм и при верном копировании всех этих побрякушек и мишуры садится основательно в лужу, даже когда он в состоянии схватить историческую сущность предметов, которые он хочет изобразить. Он, таким образом, остается позади школьной ямбической трагедии эпигонов, на которую смотрит с такой гордостью. Когда Густав Фрейтаг сорок лет назад опубликовал своих «Фабиев», критика ему сказала: правда, тебе удалось счастливо избежать всех анахронизмов, которые встречаются в «Юлии Цезаре» Шекспира, но жаль, что ты так же тщательно избежал гениального размаха Шекспира. Было бы очень похвально для «Флориана Гейера» Гауптмана, если бы ему можно было сделать такой же комплимент в сравнении с «Валленштейном» Шиллера. Что удалось Фрейтагу, не удается совершенно Гауптману; среди трехсот страниц его исторической драмы найдутся лишь немногие, где мы не встретим грубых ошибок против костюма эпохи реформации,

беря слово «костюм» в чисто внешнем смысле — в смысле всяких побрякушек и мишуры.

Если вообще крупный промах драмы составляет то, что все персонажи говорят стилем хроник, на литературном языке того времени, то тем более крупным является этот промах с точки зрения натурализма, который так много носится со своим «искусством заикания» и заставляет своих современных героев так ломать язык, как будто теперь ни один человек не может связать правильно несколько слов. Когда я три года назад на страницах нашего журнала писал, что первое представление «Флориана Гейера» окончилось полным провалом, я высказал взгляд, что при более спокойном и внимательном чтении драмы можно будет в ней открыть многие отдельные красоты, но после того, как я проделал эту работу, я должен признать, что еще слишком мало знал, с кем имею дело, и отнесся с чересчур большим доверием к бесконечному кудахтанью клики по поводу «чрезвычайной добросовестности» предпринятых Гауптманом «специальных занятий». Еще куда ни шло, когда Гауптман известное злобное пожелание Лютера, что надо крестьянам их ослиные уши клеймить раскаленным кремнем, вкладывает в уста бургграфини фон Римпар как ее собственную премудрость. Почему бы и не прийти одной и той же мерзости в голову взбешенной мегере и взбешенному попу? Но когда крестьянский фанатик вполне серьезно повторяет — приписанное лживо Меланхтоном Мюнцеру — обманное уверение, что он ловит пули в свой рукав, то это то же самое, как если бы какой-нибудь драматург через несколько столетий заставил современного социал-демократа проповедовать «дележку». Не менее грубая ошибка, когда Гауптман вкладывает в уста бюргера города Ротенбурга слова, которые имеют исторический смысл только в устах крестьянина. Из всего тесного и сложного сплетения тогдашних социальных противоречий, которое в романе Швейхеля схвачено с полной ясностью, Гауптман понял только противоположность между рыцарями и крестьянами, но и ее, как показывает болтовня Флориана о Гуттене и Зиккингене, понял только в самых общих и расплывчатых очертаниях. <...>

Меринг Ф. Эстетические разведки.— Литературно-критические статьи в 2-х т., т. 2, с. 484—486.

Натурализм и неоромантизм

В журнале «Дас литерарише эхо» некий Курт Вальтер Гольдшмидт из Шарлоттенбурга пророчески вещает о судьбах натурализма и неоромантизма. Тот факт, что наирадикальнейший натурализм внезапно уступил место столь же нетерпимому

и одностороннему неоромантизму, неопровержимо свидетельствует, по его мнению, о том, как быстро меняется в наши дни мода на литературные течения, как близка опасность скатиться к вандализму в культуре и эстетике, сжигающему сегодня те кумиры, которым он еще вчера поклонялся.

Пусть так! Но вслед за этим господин Курт Вальтер Гольдшмидт переходит «к рассмотрению связи между спросом и предложением в области литературы — отнюдь не в вульгарном понимании оскудевших духом и потерявших всякое художественное чутье экономистов (унаследовавших от гениальности великого мыслителя Маркса одну лишь фанатическую приверженность к мертвому теоретизированию в вопросах политической экономии), но в более тонком, стоящем выше политической экономики». В результате у него ничего не получилось, кроме нагромождения путаных мыслей на шести столбцах убористого шрифта, в которых сам автор, может быть, и разбирается, но вряд ли разберется хоть один из его читателей. «Уловив чутьем» в движении к «неоклассицизму» одну из реальных тенденций развития современной литературы, он полагает, однако, что «путь этот ведет не мимо романтизма, а через него, и неоклассицизм будущего, каким он рисуется нашему воображению, вберет в себя свойственный романтизму утонченный вкус, занимательность интриги и богатство языка, переработает и преобразует их, создав особые, полнокровные формы, о которых сегодня пока еще можно только догадываться,— и чем полнее будет эта преемственность, тем большего совершенства она достигнет». На это остается только сказать вместе с Лассалем: «Тили-бом-бом!»

Если мы тем не менее сочли нужным остановиться на этой статье, так это потому, что ее автор охвачен неподдельным отчаянием по поводу эстетического и литературного банкротства как натурализма, так и неоромантизма. Он все же делает шаг вперед по сравнению с буржуазными литературными газетами, которые, потеряв всякий критический компас и орудуя шаблонными фразами, высказывают одобрение попеременно то натурализму, то неоромантизму — в зависимости от случайных обстоятельств и настроения того или иного критика. Господин Гольдшмидт по крайней мере видит, что литературное производство капиталистического общества приходит в упадок, и, пока он бичует искусственность и погоню за модой, укоренившиеся в этом производстве, до тех пор он находит достаточно меткие слова. Но он обнаруживает полную беспомощность, как только пытается вскрыть причину такого падения.

В противовес «вульгарному пониманию оскудевших духом и потерявших всякое художественное чутье экономистов» он находит «тонкое, стоящее выше политической экономии» объяснение: «Публика больше всего желает новизны, ее тянет изведать острые ощущения от новых, еще не виданных и не слыханных

возбуждающих средств. И вот целая плеяда писательских умов занята усердными поисками новизны: они стремятся придумать нечто небывалое и превзойти всех предшественников, они пристально вглядываются в окружающую жизнь, кропотливо изучают даже самые отталкивающие, грязные тайники человеческой жизни с целью ублажить балованные желудки изысканными блюдами». Это опять-таки звучит довольно складно, но почему «публика желает» именно этого? Почему она не «желает» другого? И если все зависит от ее «желания», то как же может тогда возникнуть «неоклассицизм», которого, как вполне правдоподобно утверждает сам господин Гольдшмидт, «публика», очевидно, вовсе *не* «желает»?

Ссылка на «желание» публики только задерживает решение вопроса. Это «желание» не падает готовым с неба, а имеет самые настоящие земные корни,— правда, есть основания опасаться, что они «политико-экономического» происхождения. Дело в том, что духовные запросы крупнокапиталистического общества, для которого творят наши современные писатели, совершенно иные, чем духовные запросы того мелкобуржуазного общества, для которого творили Лессинг, Гёте и Шиллер. Это могут в конце концов понять не только «люди, оскудевшие духом и потерявшие всякое художественное чутье». Именно условия крупнокапиталистического способа производства породили то «желание публики», которое с таким красноречием обличает господин Курт Вальтер Гольдшмидт.

Могут ли писатели пойти против этого «желания»? Разумеется, если сумеют сбросить с себя зависимость от условий жизни капиталистического общества. Натурализм был попыткой такой эмансипации. Само по себе название, которым он себя окрестил, не говорит ни о чем или почти ни о чем — ведь всякий раз, когда в истории литературы сталкивается идеология восходящего класса с идеологией умирающего, первый бросается на штурм второго с боевым кличем: «Природа и истина!» Да это и понятно. Ибо чем меньше жизненных сил остается в умирающем классе, тем судорожнее цепляется он за омертвевшие формулы, а восходящий класс тем яростнее крушит все препоны на своем пути, чем стремительнее бушующий в нем поток юных сил и кипучей энергии. То, чем он может и хочет жить, и есть для него природа и истина; иной мерки для этих понятий в искусстве и литературе нет, никогда не было и не будет.

Подойдем с этой меркой к натурализму, который возник в немецкой литературе двадцать с небольшим лет тому назад. Он велик стремлением утвердить свою независимость в условиях господства капитализма, но для него стало роковым то, что он остановился на половине пути. Он увидел в царящей нужде только беду сегодняшнего дня, но не заметил надежды на завтрашний. Никто не требовал, чтобы он танцевал под

дудку «оскудевших духом и потерявших всякое художественное чутье экономистов», но именно поскольку он претендовал на кругозор более широкий, чем может открыться с «вышки партии», ему следовало увидеть и показать не только уходящий, но и нарождающийся мир. Этого он не сделал в силу своей поистине «оскудевшей духом» и лишенной «всякого художественного чутья» поэтики, согласно которой искусство — лишь рабское копирование случайных фактов и событий, и он осуждал любое добавление от себя, от фантазии художника, любой поэтический вымысел и своеобразие в построении материала. Тем самым он своими устами произнес себе как литературному течению смертный приговор, и расцвет его уже через несколько лет уступил место быстрому увяданию.

Но законным детищем его был неоромантизм. Если натурализм не мог и не хотел терпеть капиталистическую действительность, но не мог и не хотел также сделать решительный шаг за ее пределы, то ему ничего другого не оставалось, как бежать в царство сновидений, где он обретал иллюзию свободы и в то же время имел возможность угождать всем изощренным капризам пресыщенной публики. Совершенно справедливо — тут «чутье» не обманывает господина Курта Вальтера Гольдшмидта,— что этот новый романтизм стоит гораздо ниже старого, который, как бы то ни было, является отражением великого поворота в истории общества. Исторически неоромантизм представляет собой не что иное, как предсмертные судороги литературы и искусства, барахтающихся в железных объятиях капитализма, и в конечном счете именно «воля» капиталистической публики диктует ему свои законы.

Литература и искусство смогут достичь независимости от этой «воли» только путем освобождения от оков капиталистического общества, которое, невзирая на глубочайшее огорчение всех на свете эстетов, нельзя не признать «политико-экономическим» фактом, и только фантазер способен вообразить, что какой-либо иной путь может привести литературу к новой эре классического расцвета.

Меринг Ф. Литературно-критические статьи, с. 345—348.

Капитализм и искусство

Независимо от выбранной аргументации совет спасти «немецкий индивидуализм» посредством искусства, ибо немецкая наука «окончательно разрушает его», несколько запоздал, что не в последнюю очередь доказывает немецкий, и в особенности берлинский, отдел Международной художественной выставки. Отдел этот до крайности беден «эпохальными индивидуальностями», так что в этом международном соревновании его по-

стигло такое же поражение, какое потерпела германская индустрия на Всемирной выставке в Филадельфии.

Даже художественные критики, сотрудничающие в буржуазной прессе, несмотря на весь свой шовинизм, не в силах замолчать этот роковой факт; они пытаются обойти его при помощи кисло-сладкой шутки, говоря, что Германия слишком далеко зашла в международной вежливости, позволив другим нациям разбить себя на поле битвы искусства. К сожалению, этим объяснением делу не поможешь. Немецкому искусству не хватает инициативы, самобытности, оно, несмело водя резцом или кистью, робко косится на могущественные силы, управляющие политической и социальной жизнью; ему хорошо в его рабском обличье и больше всего хотелось бы служить при дворе.

Впрочем, не нужно думать, будто этого искусства вовсе не коснулось стремление к творческой свободе и безусловной естественности — импрессионизм, пленэризм! Но оно лишь следует за модой, оно пытается овладеть лишь новой техникой; вряд ли оно воспринимает что-либо от духа, который эту технику одухотворяет, и в этом сказывается скорее регресс, чем прогресс, ибо с технической точки зрения импрессионизм влияет более в реакционном, чем в революционном направлении. Восставая против обычной, академически традиционной, чуждой природе, устарелой и изжившей себя манеры, импрессионизм выплескивает из ванны вместе с водой и ребенка и отрицает сущность всякого искусства, требуя, чтобы значение художественного произведения оценивалось только исходя из того, насколько верно оно изображает натуру, чтобы мерилом ценности искусства считалось как бы буквальное воспроизведение природы и чтобы любая фантазия, привнесенная самим художником, любой художественный вымысел и композиция были совершенно отвергнуты. Следуя этим путем, мы неизбежно приходим к выводу, что величайшим завершением изобразительного искусства является фотография.

Конечно, искусство, как глубоко и мудро говорит Альбрехт Дюрер, сидит в самой природе. Кто сумеет вырвать его из нее, тот и станет хозяином над ним, но «зримым оно становится только в произведении, в новом творении, которое человек создает в сердце своем в образе предмета». Перед судом импрессионизма самые гениальные произведения на этой выставке, единственно гениальные в подлинном смысле этого слова, которым столь часто злоупотребляли, — «Морская идиллия», «Дорога к храму Вакха» Бёклина, наполненные глубокой, удивительной фантазией и воистину «новыми творениями», — должны быть выброшены на свалку, хотя в то же самое время в своей очаровательной «Купающейся Сусанне» швейцарский мастер бьет кистью и справа и слева, нанося пощечины туманному и лживому идеалистическому искусству.

Желая быть справедливым к импрессионизму, необходимо прежде всего выяснить, от чего он хочет быть свободен, свободен, как воздух в горах. Найти ответ на это вовсе не трудно, если вспомнить, что свободу искусства он ищет в безграничном подчинении природе. Он хочет быть свободен от общества, в котором обречено пребывать искусство, иначе говоря, при современном положении вещей — от капиталистического общества, ибо, по мере того как оно с каждым годом сохнет от старости, путы его больнее врезаются в тело искусства. Импрессионизм — такой же художественный бунт в области изобразительного искусства, как натурализм в драме; это искусство, которое начинает чувствовать капитализм всем своим нутром. «Бежит назад, бежит вперед, во всякой грязной луже пьет». Действительно только этим можно легко объяснить не объяснимое другим путем удовольствие, с которым импрессионисты в изобразительном искусстве и писатели-натуралисты копаются во всех нечистотах капиталистического общества. Они живут и творят среди этой дряни, и нет способа выразить свой протест, более обидного, чем то, что они, ведомые темным чутьем, могут бросить в лицо своим мучителям.

Но от темного чутья до ясного понимания нового искусства и нового мировоззрения лежит еще долгий путь, и на этом пути новые направления, стремящиеся вернуться к истинному искусству, делают еще только робкие и неуверенные шаги. Именно изобразительное искусство капитализм заточил в такую крепкую тюрьму, что молодые и сильные таланты могут рисовать свои дерзкие карикатуры, осмеивающие их тюремщиков, только на стенах той же тюрьмы. В области искусства импрессионисты являются своего рода буржуазными социалистами. Они обрушиваются с горькой критикой на уродства капиталистического общества, но не для того чтобы уничтожить это общество, а, наоборот, чтобы очистить, укрепить и сохранить его как необходимую им питательную среду. Импрессионисты изображают пролетариат не работающий и борющийся, а опустившийся и потерявший человеческий облик. Как правило, это так и при существующих капиталистических предпосылках для изобразительного искусства не может быть иначе. Лишь там, где импрессионизм вырывается из оков капиталистического мышления и способен постичь зачатки нового мира в его внутренней сущности, лишь там он имеет революционное значение и делается новой формой художественной изобразительности, которая уже и сейчас не уступает в своем своеобразном величии и мощи ни одной из предыдущих форм и становится той новой формой, которой суждено в будущем превзойти по красоте и правдивости все предшествующие.

Такие произведения не совершенно отсутствуют на Международной выставке, хотя, как это следует из неоднократно указанных причин, они являются лишь исключениями из правила.

* * *

Импрессионизм как самобытное явление встречается в изобразительном искусстве только у тех народов, у которых капиталистическая экономика достигла вершин своего развития и теперь вступает уже в период упадка, как мы наблюдали это в американском, английском, бельгийском, итальянском изобразительном искусстве; Франция по известным причинам на Международной выставке не представлена или, вернее, представлена так скудно, что здесь и речи не может идти о каком-либо сравнении. Всюду, где буржуазия находится на подъеме и, следовательно, верит еще в свои идеалы, старая манера живописи также еще крепко коренится в почве и пользуется большим успехом именно на выставке, о которой идет речь. Польское, венгерское, а также русское искусство представлено здесь множеством картин, и их выдающееся значение ни в малой мере не пострадало оттого, что оно нисколько не заражено бледной немочью пленэризма. Если не говорить о Бёклине, то героями выставки явились Брожик, Мункачи, Матейко.

Тут надо принять во внимание еще одно обстоятельство. Развитие экономики влияет не только на технику, но и на сюжеты изобразительного искусства. В развитом капиталистическом обществе религиозная и историческая живопись отмирает, жанровая мельчает и чахнет, пейзаж мертвеет — один лишь портрет процветает, достигая виртуозного совершенства. Разве уместно изображение распятого или пусть даже события государственной важности в салоне биржевого туза? В лучшем случае он снизойдет еще, быть может, до жанровой сцены, при условии, что здесь в патриархально-бюргерской манере будет разработан какой-нибудь патриархально-бюргерский сюжет, например, компания бражничающих крестьян или даже рабочий, который в смиренном сознании своей «веселой нищеты» наслаждается скудной картофельной похлебкой и никоим образом даже отдаленно не может напоминать «забастовщика». Биржевик готов также оклеить свои стены ландшафтами с изображением, например, альпийской вершины, у подножия которой он однажды стоял, или морского побережья, оживленного наряженными по моде фигурками, но больше всего он любит портреты, прежде всего, конечно, собственной персоны и потомства, которое станет после него править миром.

И потому выставка чуть ли не затоплена портретами в виде картин и бюстов. Может быть, это просто случайность, но весьма характерно, что Англия, эта предтеча капитализма, представлена главным образом почти одними портретистами, которых возглавляют Хьюберт Херкомер, У.-У. Оулесс, У.-Б. Ричмонд, Д.-Д. Шеннон. Но в их работах проявляется весьма ярко и своеобразная значительность английской жизни. Такие картины, как портрет архиепископа Маннинга, написанный Оулессом, или

Дарвин работы Ричмонда (кстати сказать, глаза и мощный свод черепа на этом портрете несомненно напоминают Карла Маркса), — это шедевры, которым суждено жить долго. Немецкий отдел выглядит хуже. Даже такой справедливо прославленный мастер, как Ленбах, и тот делается фальшивым, когда пытается придать голове венценосца выражение значительности, которой непочтительно-капризная природа начисто лишила черты упомянутого лица; и Рейнгольд Бегас, который тридцать лет назад, работая над бюстом Лассаля, изваял великолепную голову Цезаря, теперь, делая надгробие Строусбергу, создал, невзирая на все свое техническое совершенство, абсолютное ничтожество. «Искусство просит хлеба» — это правда, но плохо для искусства, что биржевые спекулянты с Бургштрассе, которые в настоящее время одни только и являются меценатами, не имеют решительно ничего общего с аугсбургскими и нюрнбергскими патрициями XVI столетия.

Зато у народов, у которых капиталистическое развитие не одержало еще победы по всей линии, напротив, еще процветает религиозная и историческая живопись, например, в Польше, Венгрии, России и — на другом краю Европы — в Испании. Мелкий буржуа, крестьянин в особенности, так же немыслим без своего бога, как развивающаяся индустрия без своего национального энтузиазма. Ни немецкий, ни английский художник никак не мог бы написать картину, подобную «Женщинам, скорбящим у гроба Господня» Арпада Фести, исполненную такой потрясающей наглядностью, такой наивной радостной верой и радостью созидания, точно так же, как современный поэт никак не мог сочинить «Песнь о Нибелунгах». Темы исторических картин «Убийство Мартиницы и Словаты» Брожика и «Скарба проповедует в Сейме перед королем Сигизмундом III» Матейко оставляют нас совершенно равнодушными, а порой, как, например, «Донна Инеса де Кастро» Сальвадора Мартинеса Кубелльса и «Мация Борковича замуровывают живым» Матейко, вызывают в нас отвращение, хотя они обладают чрезвычайно большой притягательной силой, как произведения значительного и правдивого искусства, ибо в них еще живет мощный национальный дух. Нечто подобное можно сказать и о жанровой живописи тех же народов. Сцены деревенской жизни, которые в изобилии представлены польскими, русскими и венгерскими мастерами, искрятся огнем и силой — совсем поиному, чем деревенские картины Кнауса, Вотье, Дефреггера. Имена этих немецких представителей мелкобуржуазного искусства никак не назовешь незначительными, но они изображают мир, который уже не существует; во всяком случае в том виде, как он изображен на их полотнах, мир этот уже исчез или исчезает с каждым днем, а ведь самые мощные таланты встречают на своем творческом пути непреодолимую преграду, стоит

им только нарушить верность природе, утратить под ногами эту материнскую почву всякого искусства.

Некое среднее место занимают бельгийско-голландский и итальянский отделы. С одной стороны, в них все еще ощущаются мощные традиции великого искусства, с другой — хотя различие между социальным положением классов достигло в этих странах уже очень большой остроты — политическая борьба классов носит там все еще в известной мере скрытый характер и поэтому не породила еще той упорной и коварной подозрительности, благодаря которой любое правдивое изображение рабочей среды преследуется как призыв к борьбе на баррикадах; и, наконец, есть несколько бельгийских и итальянских художников, которые действительно осмелились снести преграды, воздвигнутые капитализмом, и написать и изваять современных пролетариев такими, какие они есть. Мы подразумеваем здесь вовсе не акварель Аугусто Корелли «Предательство» — хотя она является гвоздем выставки и прекраснейшим произведением среди многих прекрасных произведений итальянского отдела,— ибо в качестве иллюстрации к старой истории, которая вечно остается новой, картина эта еще полностью принадлежит мелкобуржуазному романтизму. Значительно ближе к реальности некоторые изображения деревенской жизни: «Пахари в Энгандине» Джованни Сегантини и, прежде всего, бронза Акилле д'Орси «Proximus tuus» («Твой ближний»),— землекоп, вздымающий землю лопатой, классический образ человека, порожденного капитализмом. Самый факт, что эта потрясающая скульптура была принята в Римскую национальную галерею, служит подтверждением того, что классовая борьба в Италии носит в известной мере все еще наивный характер. Врата Берлинской национальной галереи с треском захлопнулись бы перед подобным творением немецкого скульптора. В бельгийском отделе представлены триптих Леона Фредерика «Продавцы мела», на котором он изобразил добытчиков мела, идущих на работу, полдничающих и возвращающихся домой, и большая картина Константена Эмиля Менье «Возвращение шахтеров». На всех этих картинах мир пролетариата изображен с потрясающей верностью. Это люди, на которых нищета и забота наложили печать невыразимой безнадежности, тоски, отупения, и все же труд и борьба вернули их лицам выражение неописуемой решимости, силы и — вопреки всему — победоносности. Глядя на эти произведения, любой буржуа, пусть даже самый тонкий ценитель искусства и гуманист, замирает от страха. Картина Менье в особенности напоминает нам сцену из «Жерминаля» Золя. Шествие шахтеров, выжженная степь, на заднем плане — огонь, полыхающий в домнах, природа, такая же мрачная, как и люди, меланхоличная, жуткая и все же полная неисчерпаемого и несравненного интереса. На этой картине, как и на картине Фредерика, пленэр производит сильнейшее впечатление. Столь же

большим и смелым художником проявляет себя Менье и как скульптор, создавший фигуры типичных пролетариев,— «Кузнеца» и «Стеклодува». В зале скульптуры напротив «Кузнеца» высится еще одна фигура мужчины с молотом в руке, гораздо более претенциозная и больших размеров — аллегория «Труд» Николауса Гейгера. Этот немецкий скульптор считается одним из наиболее значительных, и с точки зрения техники его «Труд» достоин всяческих похвал. Но если перевести взгляд с «Кузнеца» Менье на «Труд» Гейгера, а с «Труда» Гейгера снова на «Кузнеца» Менье, то совершенно явственно ощутишь всю разницу между изжившим себя, устарелым, внутренне пустым и бессодержательным искусством и искусством живым, радостно устремленным в будущее.

В немецком отделе есть только *одно* произведение, которое, если и нельзя поставить в один ряд с блистательными новаторскими произведениями д'Орси, Фредерика и Менье, все же вполне можно с ними сравнивать: это «Рабочий комитет» дюссельдорфского художника Эмиля Швабе. Четыре или пять фигур, сгруппированных вокруг стола заседаний, охарактеризованы, пожалуй, несколько неуверенно, и тем не менее они отличаются чрезвычайной жизненной правдивостью и отчетливо указывают на градацию — от оратора, в глазах которого светится классовая сознательность, до его товарищей, у которых она в большей или меньшей степени только начинает пробиваться. Очень удались художнику и «работодатели»: и старший, чье разумное и спокойное понимание собственной выгоды еще не вовсе лишило его некой патриархальной благожелательности к рабочим, и молодой, который стоит позади него, прислонившись к столу,— элегантный, энергичный, в пенсне на носу, с выражением презрительного превосходства в опущенных углах губ, с настороженным выражением глаз, выдающих его нечистую совесть,— словом, перед нами голова, как нельзя более соответствующая ее обладателю, словно созданному для того, чтобы в качестве социал-реформатора быть призванным в Государственный совет. Но, кроме этой картины, изобразительное искусство немецкой буржуазии знать не знает о немецком пролетариате. И если бы Камптц и Шмальц вышли на часок из своих могил, чтобы пройтись по немецкому отделу Международной выставки, они улеглись бы обратно в радостном сознании, что их преследования демагогов воистину достигли цели и навеки обрекли запуганную германскую нацию на всеверноподданнейшее служение своим князьям и на ограниченнейшее филистерское существование.

Печальна политическая участь немецкой буржуазии, которая именно тогда, когда она собиралась нанести окончательный удар по абсолютизму и феодализму, внезапно почувствовала мощную руку пролетариата, схватившего ее за горло, и его мощную поступь, когда он наступил ей на ноги. Загнанная в страшный,

мучительный тупик, она жизни не рада и не смеет хвалиться даже тем, чем в силу своего исторического права на существование имела бы полное право гордиться. Еще во времена наших отцов, когда буржуазная теория искусства занималась «поисками немецкого народа за его работой», специфически прусский гениальный художник Адольф Менцель, который на этой выставке представлен как бы случайно и лишь некоторыми своими старыми, второстепенными вещами, написал теперь уже всем известную картину, находящуюся в здешней Национальной галерее,— «Прокатный цех». Смелой, реалистической кистью изобразил он циклопов труда, мощные производительные силы, высвобожденные капиталистическим способом производства. Сейчас такие чудеса современной индустрии немецкое искусство показать уже не в силах, а если что и показывает, то это еще хуже, чем ничего. Единственную картину, напоминающую о том, что мы живем в эпоху машин, выставил веймарский художник Ганс В. Шмидт; в каталогах она значится под названием «Посещение его королевским высочеством великим герцогом Саксонским чугунолитейного завода Л. Штейберитца в Апольде». Картина весьма посредственного качества; расплавленный металл льется в форму не для того, чтобы превратиться в орудие труда, а чтобы начертить вензель великого герцога, к лицу которого прикованы в лакейском восторге глаза рабочих. Это кажется фантастическим, но это так.

Упадок «идеалов» немецкой буржуазии отражается и в зеркале ее искусства. Когда она еще верила в «национальную идею», Адольф Менцель создал свои всем известные картины, тоже хранящиеся в здешней Национальной галерее, картины о Фридрихе — «Круглый стол» и «Концерт для флейты в Сан-Суси»; теперь берлинский художник Роберт Вартмюллер пишет картину «Фридрих Великий у тела Шверина». Все же Менцель поместил рядом с Фридрихом Баха и Грауна, Ламетри и Вольтера. Вартмюллер же помещает рядом с Фридрихом гусара и кавалерийского генерала Цитена с судорожно стиснутыми руками и столь же судорожно возведенными ввысь глазами святоши. Такой вполне соответствующий нашему времени выбор и разработка сюжета — ведь сейчас нередко случается, что закладка фундаментов новых церквей в Берлине происходит под такой орудийный гром, словно мы идем в «блистательную кавалерийскую атаку»,— обеспечили картине Вартмюллера, нисколько не примечательной в художественном отношении, покупку ее государством. Среди немецкой исторической живописи, представленной на выставке,— если только мы не станем причислять к ней чисто маскарадные картины с изображением одного и того же пестрого тряпья с той только разницей, что оно скомпоновано чуть-чуть по-другому в зависимости от того, кто в нем торчит: Карл V, Валленштейн или бог весть кто еще,— у этого произведения есть только один соперник, а именно картина Антона

Вернера, написанная в холодной и вялой манере этого прусского придворного живописца: «Кронпринц Фридрих Вильгельм у тела генерала Абеля Дуэ в Вейсенбурге». Труп тут, труп там. Так и чувствуется трупный запах. Точно Гамлет на кладбище, немецкая историческая живопись философствует, глядя на черепа, при условии, что черепа эти превращены в обломки при помощи какого-либо орудия убийства.

Из немецких пейзажистов довольно многие не утратили еще своей старой и доброй славы: например, оба Ахенбаха, Брахт, Дуцетт, Эшке, Фликель и пр. Некоторые портретисты, например, Гусов, создают отличные вещи. Чувство справедливости заставляет нас также признать, что баварское и австрийское искусство превосходит северогерманско-прусское. Но в целом немецкое искусство на этой Международной выставке потерпело полное поражение, его наголову разбило польское, русское и венгерское искусство, а также бельгийское и английское, итальянское и испанское. Это очень жестокий, хотя и заслуженный урок, но весьма сомнительно, принесет ли он плоды. Упадок искусства и науки буржуазии слишком тесно переплетается с ее политическим и социальным упадком, чтобы надежда эта могла оправдаться. Прежде чем искусство не освободится от кошмара капитализма, оно никогда уже снова не приобретет прежнего размаха. Вот почему мы утешаем себя тем, что поражение немецкого искусства касается, собственно, только немецкой буржуазии, а никоим образом не всей немецкой нации, чьей наиболее обширной и наиболее сильной частью является именно пролетариат, который в растущем бессилии своего смертельного врага может видеть только лучший залог своего приближающегося торжества.

Mehring Franz. Gesammelte Schriften. Bd 12. Berlin, 1963, S. 172—180.

(Перевод *Е. Закс*)

III. МАРКСИСТСКАЯ ТРАДИЦИЯ В РОССИИ

Г. В. Плеханов

Г. В. ПЛЕХАНОВ

Путь буржуазной культуры от демократии к реакции. Первые шаги формализма в искусстве

<...> Т. Готье говорил, что поэзия не только ничего не доказывает, но даже ничего не рассказывает и что красота стихотворения обусловливается его музыкой, его ритмом. Но это огромная ошибка. Совершенно наоборот: поэтические и вообще художественные произведения всегда что-нибудь *рассказывают*, потому что они всегда что-нибудь *выражают*. Конечно, они «рассказывают» на свой особый лад. Художник выражает свою идею образами, между тем как публицист доказывает свою мысль с помощью *логических выводов*. И если писатель вместо образов оперирует логическими доводами или если образы придумываются им для доказательства известной темы, тогда он не художник, а публицист, хотя бы он писал не исследования и статьи, а романы, повести или театральные пьесы. Все это так. Но изо всего этого вовсе не следует, что в художественном произведении идея не имеет значения. Скажу больше: не может быть художественного произведения, лишенного идейного содержания. Даже те произведения, авторы которых дорожат только формой и не заботятся о содержании, все-таки так или иначе выражают известную идею. Готье, не заботившийся об идейном содержании своих поэтических произведений, уверял, как мы знаем, что он готов пожертвовать своими политическими правами французского гражданина за удовольствие увидеть подлинную картину Рафаэля или нагую красавицу. Одно было тесно связано с другим: исключительная забота о форме обусловливалась общественно-политическим индифферентизмом. Произведения, авторы которых дорожат только формой, всегда выражают известное, как объяснено мною раньше, *безнадежно отрицательное* отношение их авторов к окружающей их общественной среде. И в этом заключается идея, общая им всем вместе и на разные лады выражаемая каждым из них в отдельности. Но если нет художественного произведения, совершенно лишенного идейного содержания, то не всякая идея может быть выражена в художественном произведении. Рескин превосходно говорит: девушка

может петь о потерянной любви, но скряга не может петь о потерянных деньгах. И он же справедливо замечает, что достоинство произведения искусства определяется высотой выражаемого им настроения.

«Спросите себя относительно любого чувства, сильно овладевшего вами,— говорит он,— может ли оно быть воспето поэтом, вдохновить его в положительном, истинном смысле? Если да, то чувство это хорошо. Если же оно воспето быть не может или может вдохновить только в сторону смешного, значит, это низкое чувство». Иначе и быть не может. Искусство есть одно из средств духовного общения между людьми. И чем выше чувство, выражаемое данным художественным произведением, тем с бóльшим удобством может, при прочих равных условиях, это произведение сыграть свою роль указанного средства. Почему скряге нельзя петь о потерянных деньгах? Очень просто: потому что если бы он запел о своей утрате, то его песня никого не тронула бы, то есть не могла бы служить средством общения между ним и другими людьми.

Мне могут указать на военные песни и спросить меня: разве же война служит средством общения между людьми? Я отвечу на это, что военная поэзия, выражая ненависть к неприятелю, в то же самое время воспевает самоотвержение воинов — их готовность умереть за свою родину, за свое государство и т. п. Именно в той мере, в какой она выражает такую готовность, она и служит средством общения между людьми в тех пределах (племя, община, государство), широта которых определяется уровнем культурного развития, достигнутого человечеством или, вернее, данной его частью.

И. С. Тургенев, сильно недолюбливавший проповедников утилитарного взгляда на искусство, сказал однажды: Венера Милосская несомненнее принципов 1789 года. Он был совершенно прав. Но что же из этого следует? Вовсе не то, что хотелось доказать И. С. Тургеневу.

На свете очень много людей, которые не только «сомневаются» в принципах 1789 года, но не имеют о них ровно никакого понятия. Спросите готтентота, не прошедшего через европейскую школу, что думает он об этих принципах. Вы убедитесь, что он о них и не слыхивал. Но готтентот ничего не знает не только о принципах 1789 года, но также и о Венере Милосской. А если он ее увидит, то непременно «усомнится» в ней. У него свой идеал красоты, изображения которого часто встречаются в антропологических сочинениях под названием готтентотской Венеры. Венера Милосская «несомненно» привлекательна лишь для некоторой части людей белой расы. Для этой части этой расы она в самом деле несомненнее принципов 1789 года. Но по какой причине? Только потому, что принципы эти выражают такие отношения, которые соответствуют лишь известной фазе в развитии белой расы — времени утверждения буржуазного порядка

в его борьбе с феодальным[1],— а Венера Милосская есть такой идеал женской наружности, который соответствует *многим* фазам того же развития. Многим — но не всем. У христиан был свой идеал женской наружности. Его можно найти на византийских иконах. Все знают, что поклонники таких икон очень сильно «сомневались» в Милосских и всяких других Венерах. Они величали их дьяволицами и уничтожали всюду, где имели к тому возможность. Потом пришло такое время, когда античные дьяволицы опять стали нравиться людям белой расы. Время это подготовлено было освободительным движением в среде западноевропейских горожан, то есть как раз тем движением, которое самым ярким образом выразилось именно в принципах 1789 года. Поэтому мы, вопреки Тургеневу, можем сказать, что Венера Милосская становилась тем «несомненнее» в новой Европе, чем более созревало европейское население для провозглашения принципов 1789 года. Это не парадокс, а голый исторический факт. Весь смысл истории искусства в эпоху Возрождения — рассматриваемый с точки зрения понятия о красоте — в том и заключается, что христианско-монашеский идеал человеческой наружности постепенно оттесняется на задний план тем земным идеалом, возникновение которого обусловливалось освободительным движением городов, а выработка облегчилась воспоминанием об античных дьяволицах. Еще Белинский, совершенно справедливо утверждавший в последний период своей литературной деятельности, что «чистого, отрешенного, безусловного или, как говорят философы, *абсолютного* искусства никогда и нигде не бывало», допускал, однако, что произведения живописи итальянской школы XVI столетия до известной степени приближались к идеалу абсолютного искусства, так как явились созданием эпохи, в течение которой «искусство было главным интересом, исключительно занимавшим образованную часть общества». Для примера он указывал на «Мадонну» Рафаэля, этот chef-d'oevre итальянской живописи XVI столетия, то есть на так называемую «Сикстинскую мадонну», находящуюся в Дрезденской галерее. Но итальянские школы XVI века завершают собою длинный процесс борьбы земного идеала с христианско-монашеским. И как бы исключителен ни был интерес образованнейшей части общества XVI века к искусству[2], неоспоримо то, что ма-

---

[1] Вторая статья «Провозглашения прав человека и гражданина», принятого французским учредительным собранием в заседаниях 20—26 августа 1789 г., гласит: "Le but de toute association politique est la conservation des droits naturels et imprescriptibles de l'homme. Ces droits sont: la liberté, la propriété, la sûreté et la rèsistance à l'oppression" [«Целью каждой политической ассоциации является сохранение естественных и неотъемлемых прав человека. Таковыми правами являются: свобода, собственность, безопасность и сопротивление угнетению».] Забота о *собственности* свидетельствует о буржуазном характере совершавшегося переворота, а признание права на «сопротивление угнетению» показывает, что переворот именно только еще совершался, но не был закончен, встречая сильное сопротивление со стороны светской и духовной аристократии. В июне 1848 г. французская буржуазия уже не признавала права гражданина на сопротивление угнетению.

[2] Его исключительность, отрицать которую невозможно, означает только то,

донны Рафаэля являются одним из самых характерных художественных выражений победы земного идеала над христианско-монашеским. Это можно без всякого преувеличения сказать даже о тех из них, которые были написаны еще в то время, когда Рафаэль находился под влиянием своего учителя Перуджино, и на лицах которых отражается, по-видимому, чисто религиозное настроение. Сквозь их религиозную внешность видится такая большая сила и такая здоровая радость чисто земной жизни, что в них уже не остается ничего общего с благочестивыми богородицами византийских мастеров[1]. Произведения итальянских мастеров XVI столетия так же мало были созданиями «абсолютного искусства», как и произведения всех прежних мастеров, начиная с Чимабуэ и с Дуччо ди Буонинсенья. Такого искусства в самом деле никогда и нигде не бывало. И если И. С. Тургенев сослался на Венеру Милосскую как на продукт такого искусства, то это произошло единственно потому, что он, подобно всем идеалистам, ошибочно смотрел на действительный ход эстетического развития человечества.

Идеал красоты, господствующий в данное время, в данном обществе или в данном классе общества, коренится частью в биологических условиях развития человеческого рода, создающих, между прочим, и расовые особенности, а частью — в исторических условиях возникновения и существования этого общества или этого класса. И именно потому он всегда бывает очень богат вполне определенным и вовсе не абсолютным, то есть не безусловным, содержанием. Кто поклоняется «чистой красоте», тот этим вовсе не делает себя независимым от тех биологических и общественно-исторических условий, которыми определился его эстетический вкус, а лишь более или менее сознательно закрывает глаза на эти условия. Так было, между прочим, и с романтиками вроде Теофиля Готье. Я уже сказал, что его исключительный интерес к форме поэтических произведений стоял в тесной причинной связи с его общественно-политическим индифферентизмом.

Этот индифферентизм постольку возвышал достоинство его поэтических созданий, поскольку он предохранял его от увлечения буржуазной пошлостью, умеренностью и аккуратностью. Но он же понижал это достоинство, поскольку ограничивал кругозор Готье и мешал ему усвоить себе передовые идеи своего времени. <...>

Плеханов Г. В. Искусство и общественная жизнь.— Избр. филос. произв. в 5-ти т., т. 5. М., 1958, с. 704—708.

что в XVI веке существовал безнадежный разлад между людьми, дорожившими искусством, и окружавшей их общественной средой. Этот разлад и тогда породил тяготение к чистому искусству, то есть искусству для искусства. В прежнее время, скажем во время Джотто, не было ни указанного разлада, ни указанного тяготения.

[1] Замечательно, что самого Перуджино современники подозревали в атеизме.

Падение реализма, натурализм и переход к мистике

1

<...> После 1848 года вопрос был уже не в том, захотят ли имущие взяться за улучшение участи неимущих, а в том, кто возьмет верх во взаимной борьбе: имущие или неимущие. Междуклассовые отношения классов новейшего общества очень значительно упростились. Теперь все идеологи буржуазии понимали, что речь идет о том, удастся ли ей удержать трудящуюся массу в экономическом порабощении. Сознание этого проникло и в умы сторонников искусства для имущих. Один из самых замечательных между ними по своему значению в науке Эрнест Ренан в своем сочинении «La Réforme intellectuelle et morale» требовал сильного правительства, которое «заставляло бы добрую деревенщину исполнять за нас часть труда в то время, когда мы предаемся размышлению» («qui force de bons rustiques à faire notre part de travail pendant que nous spéculons») [1].

Это несравненно более ясное, чем прежде, понимание буржуазными идеологами смысла борьбы между буржуазией и пролетариатом не могло не оказать сильнейшего влияния на природу тех «размышлений», которым они предавались. Екклесиаст превосходно говорит: «Притесняя других, мудрый делается глупым». Открытие буржуазными идеологами тайны борьбы между их классом и пролетариатом повело за собою то, что они постепенно утратили способность к спокойному научному исследованию общественных явлений. А это очень сильно понизило внутреннюю ценность их более или менее ученых трудов. Если прежде буржуазная политическая экономия могла выдвинуть такого великана научной мысли, каким был Давид Рикардо, то теперь в рядах ее представителей стали задавать тон болтливые карлики вроде Фредерика Бастиа. В философии все более и более стала упрочиваться идеалистическая реакция, сущность которой заключается в консервативном стремлении согласить успехи новейшего естествознания со старым религиозным преданием, или, чтобы выразиться точнее, примирить молельню с лабораторией [2]. Не избежало общей участи и искусство. Мы еще увидим, до каких смешных нелепостей довело некоторых новейших живописцев влияние нынешней идеалистической реакции. Теперь же пока скажу следующее.

---

[1] Цитировано у Кассаня в его книге "La Théorie de l'art pour l'art chez les derniers romantiques et les premiers réalistes", p. 194—195.

[2] "On peut sans contradiction, aller successivement à son laboratoire et à son oratoire" [«Можно, не противореча себе, переходить последовательно из лаборатории в молельню»],— говорил лет десять тому назад Грассэ, профессор клинической медицины в Монпелье. Это его изречение с восторгом повторяется теоретиками вроде Жюля Сури, автора книги "Bréviaire de l'histoire du matérialisme", написанной в духе известного сочинения Ланге на ту же тему. См. статью "Oratoire et laboratoire" в сборнике Сури "Campagnes nationalistes" (Paris, 1902, p. 233—266, 267). См. в том же сборнике статью "Science et Religion", главная мысль которой выражается известными словами Дюбуа-Раймонда — "ignoramus et ignorabimus".

Консервативный и отчасти даже реакционный образ мысли первых реалистов не помешал им хорошо изучить окружающую их среду и создать очень ценные в художественном отношении вещи. Но не подлежит сомнению, что он сильно сузил их поле зрения. Враждебно отворачиваясь от великого освободительного движения своего времени, они тем самым исключали из числа наблюдаемых ими «мастодонтов» и «крокодилов» наиболее интересные экземпляры, обладающие наиболее богатой внутренней жизнью. Их объективное отношение к изучаемой ими среде означало, собственно, отсутствие сочувствия к ней. И, конечно, они не могли сочувствовать тому, что при их консерватизме одно только и было доступно их наблюдению: «мелким помыслам» и «мелким страстям», родящимся в «тине нечистой» обыденного мещанского существования. Но это отсутствие сочувствия к наблюдаемым и изобретаемым предметам довольно скоро причинило и должно было причинить упадок интереса к нему. Натурализм, которому они положили первое начало своими замечательными произведениями, скоро попал, по выражению Гюисманса, в «тупой переулок, в туннель с загороженным выходом». Он мог, как выразился Гюисманс, сделать своим предметом все до сифилиса включительно[1]. Но для него осталось недоступным современное рабочее движение. Я помню, разумеется, что Золя написал «Germinal». Но, оставляя в стороне слабые стороны этого романа, не надо забывать, что если сам Золя начал, как он говорил, склоняться к социализму, то его так называемый экспериментальный метод до конца остался мало пригодным для художественного изучения и изображения великих общественных движений. Этот метод был теснейшим образом связан с точкой зрения того материализма, который Маркс назвал естественнонаучным и который не понимает, что действия, склонности, вкусы и привычки мысли *общественного* человека не могут найти себе достаточное объяснение в *физиологии или патологии,* так как обусловливаются *общественными отношениями.* Оставаясь верными этому методу, художники могли изучать и изображать своих «мастодонтов» и «крокодилов» как индивидуумов, а не как членов великого целого. Это и чувствовал Гюисманс, говоря, что натурализм попал в тупой переулок и что ему ничего не остается, как рассказывать лишний раз о любовной связи первого встречного виноторговца с первой встречной мелочной лавочницей[2]. Повествования о подобных отношениях могли представлять интерес только в том случае, если они проливали свет на известную сторону общественных отношений, как это было в русском реализме. Но общественный интерес отсутствовал у французских реалистов.

---

[1] Говоря это, Гюисманс намекал на роман бельгийца Табарана "Les virus d'amour".
[2] См.: *Jules Huret.* Enquête sur l'évolution littéraire, разговор с Гюисмансом, с. 176—177.

Вследствие этого изображение «любовной связи первого встречного виноторговца с первой встречной мелочной лавочницей» в конце концов сделалось неинтересным, скучным и даже просто отвратительным. В своих первых произведениях, например в романе «Les Soeurs Vatard», сам Гюисманс был чистейшим натуралистом. Но ему надоело изображение «семи смертных грехов» (опять его слова), и он отказался от натурализма, по немецкому выражению, вместе с водой выплеснув из ванны ребенка. В странном, местами крайне скучном, но самыми недостатками своими крайне поучительном романе «A rebours» он в лице Дезессента изобразил, а лучше будет сказать по-старому: *сочинил* своеобразного сверхчеловека (из совершенно выродившихся аристократов), весь склад жизни которого должен был представить собой полное отрицание жизни «виноторговца» и «мелочной лавочницы». Сочинение подобных типов лишний раз подтверждало справедливость той мысли Леконта де Лиля, что там, где нет реальной жизни, задача поэзии состоит в создании жизни идеальной. Но идеальная жизнь Дезессента до такой степени лишена всякого человеческого содержания, что ее сочинение не открывало собою ни малейшего выхода из тупого переулка. И вот Гюисманс ударился в мистицизм, послуживший «идеальным» выходом из такого положения, из которого невозможно было выйти путем «реальным». При указанных обстоятельствах это было как нельзя более естественно. Однако посмотрите, что у нас выходит.

Художник, сделавшийся мистиком, не пренебрегает идейным содержанием, а только придает ему своеобразный характер. Мистицизм — тоже идея, но только темная, бесформенная, как туман, находящаяся в смертельной вражде с разумом. Мистик не прочь не только рассказать, но даже и доказать. Только рассказывает он нечто «несодеянное», а в своих доказательствах берет за точку исхода отрицание здравого смысла. Пример Гюисманса опять показывает, что художественное произведение не может обойтись без идейного содержания. Но когда художники становятся слепыми по отношению к важнейшим общественным течениям своего времени, тогда очень сильно понижается в своей внутренней стоимости природа идей, выражаемых ими в своих произведениях. А от этого неизбежно страдают и эти последние.

Обстоятельство это настолько важно для истории искусства и литературы, что мы должны будем внимательно рассмотреть его с различных сторон. Но прежде чем взяться за эту задачу, подсчитаем те выводы, к которым привело нас предыдущее исследование.

Склонность к искусству для искусства является и упрочивается там, где есть безнадежный разлад между людьми, занимающимися искусством, и окружающей их общественной средой. Этот разлад выгодно отражается на художественном твор-

честве в той самой мере, в какой он помогает художникам подняться выше окружающей их среды. Так было с Пушкиным в николаевскую эпоху. Так было с романтиками, парнасцами и первыми реалистами во Франции. Умножив число примеров, можно было бы доказать, что так всегда было там, где существовал указанный разлад. Но, восставая против пошлых нравов окружавшей их общественной среды, романтики, парнасцы и реалисты ничего не имели против тех общественных отношений, в которых коренились эти пошлые нравы. Напротив, проклиная «буржуа», они дорожили буржуазным строем — сначала инстинктивно, а потом с полным сознанием. И чем больше усиливалось в новейшей Европе освободительное движение, направленное против буржуазного строя, тем сознательнее становилась привязанность к этому строю французских сторонников искусства для искусства. А чем сознательнее становилась у них эта привязанность, тем менее могли они оставаться равнодушными к идейному содержанию своих произведений. Но их слепота по отношению к новому течению, направленному на обновление всей общественной жизни, делала их взгляды ошибочными, узкими, односторонними и понижала качество тех идей, которые выражались в их произведениях. Естественным результатом этого явилось безвыходное положение французского реализма, вызвавшее декадентские увлечения и склонность к мистицизму в писателях, которые сами когда-то прошли реалистическую (натуралистическую) школу. <...>

Плеханов Г. В. Искусство и общественная жизнь.— Избр. филос. произв. в 5-ти т., т. 5, с. 711—715.

2

О форме

Равнодушие к содержанию удесятеряет их заботу о форме. По Готье, поэзия не только ничего не доказывает, она даже не рассказывает ничего, а сводится к музыке и ритму. И что же, его стихи очень звучны. Я прибавил бы: у Гонкуров, а особенно у Флобера и у Мопассана развивается склонность к особого рода реализму: «Madame Bovary»[1], «La maison Tellier»[2] и т. д. Но тут, собственно, нет равнодушия к содержанию: тут внимательное изучение и заботливое изображение той самой буржуазной пошлости, против которой восставали романтики. Тут идейный энтузиазм, энтузиазм отрицательного отношения к окружающей среде. А потом энтузиазм пропадает, остается описание для описания. Это скоро надоедает. Гюисманс начинает с реализма в духе Золя. В entrevue с Huret[3] признается, что ему страшно надоел реализм. «A rebours»[4] — декадентство,

[1] «Мадам Бовари».
[2] «Дом Телье».
[3] В беседе с Гюре (*франц.*).
[4] «Наоборот».

крайний индивидуализм. Надоедает и это. Конец Гюисманса — крайний мистицизм. Это — почти типично, не все кончают мистицизмом, но все увлекаются «непонятным», «иррациональным», и этим объясняются все шалости.

3

Все им надоело: Бар[рес] — tout a été dit, tout a été redit, rien ne vaut que par la forme [1]. У Мережковского, в Юлиане, Юний Маврик говорил Авзонию: всему изменил, ото всего отрекся, а дорожишь хорошим слогом.

Hans Landsberg — Nicht auf das «was», nur auf das «wie» kommt es an in der Dichtung [2]. Преобладание формы над содержанием: бессодержательность и уродство, ибо красота есть соответствие формы содержанию. Отсюда то, что C. Mauclair назвал: la crise de la laideur [3]. Начали с культа красоты, а кончили безобразием.

NB. Век галилейского уныния.

Плеханов Г. В. Записи прений, мысли, заметки.— Искусство и литература. М., 1948, с. 292.

Символизм, его общественные корни и отрицательное влияние на искусство

1

<...>Мне возразят: «Но это — символы!» — Я отвечу: «Конечно! Весь вопрос в том, почему Ибсен вынужден был прибегать к символам. И это очень интересный вопрос».

«Символизм,— говорит один французский поклонник Ибсена,— есть та форма искусства, которая дает удовлетворение одновременно и нашему желанию изобразить действительность и нашему желанию выйти из ее пределов. Он дает нам конкретное вместе с абстрактным». Но, во-первых, та форма искусства, которая дает нам конкретное вместе с абстрактным, несовершенна в той самой мере, в какой живой, художественный образ обескровливается и бледнеет вследствие примеси абстракции, а во-вторых, зачем нужна эта примесь абстракции? По смыслу только что приведенной мною цитаты оказывается, что она нужна как средство выйти за пределы действительности. Но за пределы данной действительности — потому что мы всегда имеем дело только с данной действительностью — мысль может выйти двумя путями: во-первых, путем *символов,* ведущих в область абстракции; во-вторых, тем же путем, кото-

[1] Все было сказано, все было пересказано, всему придает ценность только форма *(франц.).*
[2] Ганс Ландсберг — в поэзии важно не «что», а «как» *(нем.).*
[3] Моклер... кризис безобразия *(франц.).*

рым сама действительность — действительность *нынешнего дня*,— развивая своими собственными силами свое собственное содержание, выходит за свои пределы, переживая самое себя и создавая основу для *действительности будущего*.

История литературы показывает, что человеческая мысль выходит за пределы данной действительности иногда первым путем, иногда вторым. Первым путем она выходит тогда, когда она не умеет понять смысла данной действительности и потому бывает не в силах определить *направление ее развития*; вторым путем она выходит тогда, когда ей удается разрешить эту подчас очень трудную и даже неразрешимую задачу и когда она, по прекрасному выражению Гегеля, оказывается в состоянии произнести *волшебные слова, вызывающие образ будущего*. Но способность произнести «волшебные слова» есть признак силы, а неспособность произнести их — признак слабости. И когда в искусстве данного общества обнаруживается стремление к символизму, то это верный признак того, что мысль этого общества — или мысль того класса общества, который налагает свою печать на искусство,— не умеет проникнуть в смысл совершающегося перед нею общественного развития. Символизм — это нечто вроде свидетельства о бедности. Когда мысль вооружена пониманием действительности, ей нет надобности идти в пустыню символизма.

Говорят, что литература и искусство представляют собою зеркало общественной жизни. Если это справедливо — а это без малейшего сомнения справедливо,— то ясно, что стремление к символизму, этому свидетельству о бедности общественной мысли, имеет свои причины в том или другом складе общественных отношений, в том или другом ходе общественного развития: общественное сознание определяется общественным бытием. <...>

Плеханов Г. В. Генрик Ибсен.— Избр. филос. произв. в 5-ти т., т. 5, с. 461—462.

2

<...>Ибсен сказал о себе в речи, произнесенной им в «Союзе для защиты женского дела»: «Я более поэт и менее социальный философ, чем это обыкновенно думают». По другому поводу он заметил, что его намерением всегда было вызвать в читателе такое впечатление, как будто он переживает нечто действительное! И это понятно. Поэт думает образами. Но как представить себе в образе «несотворенный дух»? Тут необходим символ. И вот Ибсен прибегает к символам всякий раз, когда заставляет своих героев блуждать во славу «несотворенного духа» в области отвлеченного самоусовершенствования. Но на его символах неизбежно отражается бесплодность их

блуждания. Они бледны, в них слишком мало «живой жизни»: они *не действительность, а лишь отдаленный намек на нее.*

Символы — слабая сторона в творчестве Ибсена. Его сильной стороной является бесподобное изображение мелкобуржуазных героев. Тут он является несравненным психологом. Изучение этой стороны его произведений необходимо для всякого, желающего изучить психологию мелкой буржуазии. В этом отношении внимательное изучение Ибсена обязательно для всякого социолога[1]. Но как только мелкий буржуа начинает «очищать свою волю», он превращается в назидательно скучную отвлеченность. Таков консул Берник в последней сцене «Столпов общества».

Ибсен и сам не знал, да и не мог знать, что́ предпринять ему со своими отвлеченностями. Поэтому он или опускает занавес тотчас после их просветления, или же губит их где-нибудь на высокой горе от обвала. Это напоминает, как Тургенев уморил Базарова и Инсарова, не зная, что́ именно можно было предпринять с ними. Но у Тургенева это сживание со света своих героев вызывалось незнанием того, как действовали русские нигилисты и болгарские революционеры. А у Ибсена дело было в том, что и нечего было делать людям, занимающимся самоочищением ради самоочищения.<...>

Плеханов Г. В. Генрик Ибсен.— Избр. филос. произв. в 5-ти т., т. 5, с. 492—493.

3

<...>Ибсена называли *пессимистом.* И он в самом деле был им. Но в своем положении и при своем серьезном отношении к мучившим его вопросам он решительно не мог стать *оптимистом.* Он стал бы оптимистом только тогда, когда ему удалось бы разгадать загадку сфинкса нашего времени, а это не было суждено ему.

Он сам говорит, что одним из основных мотивов его творчества была *противоположность между желанием и возможностью.* Он мог бы сказать, что это был *основной* мотив его творчества и что именно здесь лежит разгадка его пессимизма. И эта про-

---

[1] Одна из самых интересных черт мелкобуржуазной психологии замечается у нашего хорошего знакомого — доктора Стокмана. Он не нарадуется на дешевый комфорт своей квартиры и на сытость своего недавно приобретенного положения. Он говорит своему брату бургомистру:

«— Да, да, можешь себе, я думаю, представить, что нам-таки туго приходилось там (на старом месте.— *Г. П.*). А теперь живем как помещики! Сегодня, например, у нас за обедом был ростбиф. Еще и на ужин осталось. Не отведаешь ли кусочек? Или дай хоть показать тебе его... Поди сюда!

Бургомистр. Нет, нет, ни в коем случае...

Доктор Стокман. Ну, так иди сюда. Видишь, мы обзавелись новой скатертью.

Бургомистр. Да, заметил.

Доктор Стокман. И абажуром. Видишь, все Катрина сэкономила».

И т. д. и т. д.

Когда мелкий буржуа решается на самоотвержение, эти абажуры и ростбифы занимают видное место в ряду вещей, принесенных им на алтарь идеи. Ибсен хорошо подметил это.

тивоположность была в свою очередь продуктом среды. В мелкобуржуазном обществе «люди-пудели» могут иметь очень широкие замыслы. Но «свершить» им «ничего не дано» по той простой причине, что для их воли нет никакой объективной опоры.

Говорят также, что культом Ибсена был культ *индивидуализма*. Это тоже верно. Но этот культ возник у него единственно потому, что его *мораль не нашла себе выхода в политику*. И это было проявлением *не силы его личности*, а той *слабости ее*, которой он обязан был воспитавшей его общественной среде. Судите после этого о глубокомыслии Ля Шенэ, который в своей цитированной мною выше статье в «Mercure de France» утверждает, что для Ибсена было большим счастьем родиться в такой маленькой стране, «где ему, правда, трудно приходилось вначале, но где по крайней мере ни одно усилие его не могло остаться незамеченным, потонуть в массе других изданий». Это, так сказать, точка зрения литературной конкуренции. С какой презрительной иронией отнесся бы к ней сам Ибсен!

Де Колльвиль и Зепелен справедливо называют Ибсена *мастером новейшей драмы*. Но если дело, согласно пословице, мастера боится, то оно отражет на себе в то же время и все его слабости.

Слабость Ибсена, состоявшая в неумении найти выход из морали в политику, «безусловно должна» была отразиться на его произведениях внесением в них элемента символизма и рассудочности, если хотите — тенденциозности. Она обескровила некоторые его художественные образы, причем пострадали именно его «идеальные люди», «люди-пудели». Вот почему я и говорю, что как драматург он оказался бы ниже Шекспира, даже если бы имел его талант. В высшей степени интересно выяснить себе, как и почему этот несомненный огромный недостаток его произведений мог быть принят читающей публикой за их достоинство. Ведь на это также должна быть своя общественная причина.

Какая же причина? Чтобы найти ее, нужно предварительно выяснить себе социально-психологические условия успеха Ибсена в тех странах Запада, в которых развитие общественно-экономических отношений достигло несравненно более высокой ступени, нежели в Скандинавии.

Брандес говорит: «Чтобы добиться признания за пределами своей страны, недостаточно одной силы таланта... Кроме таланта, должна еще быть налицо восприимчивость к нему. Среди своих земляков выдающийся ум либо сам постепенно создает эту восприимчивость, либо чутко улавливает и использует настроения, которые уже существуют или назревают. Но

Ибсен не мог создать эту восприимчивость среди иноязычных кругов, ничего не знавших о нем, и даже там, где он как будто предчувствовал что-то назревающее, он вначале не нашел никакого отклика»[1].

Это совершенно справедливо. Одного таланта в таких случаях никогда не бывает достаточно. Жители средневекового Рима не только не увлекались художественными произведениями античного мира, но подвергали древние статуи обжиганию для получения из них известки. А потом настало другое время, когда римляне и вообще итальянцы начали увлекаться античным искусством и брать его себе за образец. В то долгое время, в течение которого жители Рима — да не одного только Рима — так варварски расправлялись с великими произведениями античной скульптуры, во внутренней жизни средневекового общества медленно совершался процесс, глубоко изменивший его строение, а вследствие этого также и взгляды, чувства и вкусы людей, входивших в его состав. Изменения бытия (des Seins) повели за собою изменения сознания (des Bewusstseins), и только эти последние изменения сделали римлян эпохи Возрождения способными наслаждаться произведениями античного искусства, вернее сказать, только эти последние изменения и сделали возможным само Возрождение.

Вообще, чтобы художник или писатель данной страны приобрел влияние на умы жителей других стран, необходимо, чтобы настроение этого писателя или художника соответствовало настроению тех иностранцев, которые читают его произведения. Отсюда следует, что если влияние Ибсена распространилось далеко за пределы его родины, то это значит, что в его произведениях были такие черты, которые соответствовали настроению читающей публики современного цивилизованного мира. Какие же это черты?

Брандес указывает на *индивидуализм* Ибсена, на его презрительное отношение к *большинству*. Он говорит: «Первый шаг к свободе и величию заключается в том, чтобы иметь индивидуальность. У кого ее мало, тот только обломок человека, у кого ее совсем нет, тот — нуль. Но только нули равны между собою. В современной Германии снова находят приверженцев слова Леонардо да Винчи: «По своему содержанию и ценности все нули мира равны одному-единственному нулю». Лишь здесь достигается идеал равенства. А в мыслящих кругах Германии не верят в идеал равенства. Генрик Ибсен тоже не верит в него. В Германии многие придерживаются того мнения, что вслед за эпохой веры в большинство наступит эпоха веры в меньшинство, и Ибсен из тех, кто верит в меньшинство. Наконец, многие утверждают, что путь к прогрессу ведет через изоляцию личности. Эту мысль разделяет и Генрик Ибсен».

---

[1] *Brandes G.* Gesammelte Schriften. Bd 1. München, 1902, S. 38.

Здесь опять Брандес отчасти прав. Так называемые мыслящие круги Германии (denkende Kreise Deutschlands) действительно совсем не расположены ни к «идеалу равенства», ни к «вере в меньшинство». Факт этого нерасположения верно указан Брандесом. Но он ошибочно объясняется им. В самом деле, у него выходит, будто стремление к идеалу равенства несовместимо со стремлением к развитию личности и что именно по этой причине «мыслящие круги Германии» отворачиваются от названного идеала. Но это неверно. Кто решится утверждать, что «мыслящие круги» Франции накануне Великой революции менее дорожили интересами «личности», нежели те же круги современной нам Германии? А между тем тогдашние «мыслящие» французы несравненно благосклоннее относились к идее равенства, нежели нынешние немцы. Большинство (Majorität) тоже пугало этих французов несравненно меньше, нежели оно пугает нынешних «мыслящих» немцев. Никто не усомнится в том, что аббат Сиейс и его единомышленники принадлежали к «мыслящим» французским кругам того времени, а между тем у Сиейса главным доводом в пользу интересов третьего сословия служило именно то обстоятельство, что они были интересами *большинства*, расходившимися лишь с интересами небольшой кучки *привилегированных*. Значит, дело тут вовсе не в свойствах самого идеала равенства или самой идеи большинства, а в тех исторических условиях, при которых «мыслящим кругам» данной страны приходится иметь дело с этими идеями. Мыслящие круги Франции XVIII века стояли на точке зрения *более или менее революционной* буржуазии, которая в своей оппозиции против духовной и светской аристократии сознавала себя солидарной с огромной массой населения, то есть с «большинством». Нынешние же «мыслящие круги Германии» — и не только Германии, а и всех тех стран, в которых вполне установился капиталистический способ производства,— держатся в огромнейшем большинстве случаев точки зрения буржуазии, *понявшей, что ее классовые интересы ближе к интересам аристократии,* которая, впрочем, тоже вполне прониклась теперь буржуазным духом, *нежели к интересам пролетариата, составляющего большинство населения передовых капиталистических стран. Поэтому* «вера в большинство» («Majoritätsglauben») вызывает в этих кругах неприятные представления; *поэтому* она кажется им несовместимой с идеей «личности»; *поэтому* в них все больше проникает «вера в меньшинство» («Minoritätsglauben»). Революционная буржуазия Франции XVIII века рукоплескала Руссо, которого она, впрочем, тогда не вполне понимала; нынешняя буржуазная Германия рукоплещет Ницше, в котором она верным классовым инстинктом сразу почуяла поэта — идеолога классового господства.

Но как бы там ни было, а несомненно то, что индивидуа-

лизм Ибсена действительно соответствует той «вере в меньшинство», которая свойственна буржуазным «мыслящим кругам» современного капиталистического мира. В письме к Брандесу от 24 сентября 1871 года Ибсен говорит: «Больше всего я вам желаю здорового эгоизма, который заставил бы вас считать все принадлежащее вам единственно имеющим действительную ценность и важность, а все остальное несуществующим»[1]. Настроение, выразившееся в этих строках, не только не противоречит настроению «мыслящего» буржуа нашего времени, но совершенно совпадает с ним. И точно так же совпадает с ним настроение, продиктовавшее следующие строки того же письма: «Я никогда не понимал хорошенько солидарности. Я принял ее как традиционный догмат. Если бы мы имели мужество совершенно отбросить ее, то избавились бы от тягчайшего бремени, стесняющего индивидуальность». Наконец, всякий «мыслящий» проникнутый классовым сознанием буржуа (Klassenbewusster) не будет в состоянии отнестись иначе как с величайшей симпатией к человеку, написавшему вот эти слова: «Я не думаю, чтобы в других странах дело обстояло лучше, чем у нас. Повсюду высшие интересы чужды массе»[2].

Более 10 лет спустя Ибсен в письме к тому же Брандесу говорил: «Я ни в коем случае не мог бы принадлежать к партии, которая имела бы за себя большинство. Бьёрнсон говорит: «Большинство всегда право...» А я говорю: «Меньшинство всегда право»[3]. Такие слова опять могут вызвать только одобрение со стороны «индивидуалистически» настроенных идеологов нынешней буржуазии. А так как настроение, выразившееся в этих словах, окрашивало собой все драматические произведения Ибсена, то не удивительно, что сочинения эти привлекли к себе внимание идеологов этого рода, что эти последние оказались «восприимчивы» («empfänglich») для них. Правда, недаром сказано было еще античными римлянами, что когда двое говорят одно и то же, то это не одно и то же (non est idem). У Ибсена со словом «меньшинство» связывалось совсем другое представление, нежели у буржуазной читающей публики передовых капиталистических стран. Ибсен оговаривается: «Я подразумеваю то меньшинство, которое идет вперед, оставляя большинство позади. Я считаю, что прав тот, кто больше находится в согласии с будущим»[4].

Стремления и взгляды Ибсена сложились, как мы уже знаем, в такой стране, где не было революционного пролетариата и где отсталая народная масса сама была мелкобуржуазна до мозга костей. Эта масса в самом деле не могла стать носительницей передового идеала. Поэтому всякое движение

---

[1] Lettres de Henrik Ibsen à ses amis. 2-me édition. Paris, 1906, p. 130.
[2] Ibid., p. 131.
[3] Ibid., p. 223.
[4] Ibid.

вперед необходимо должно было представляться Ибсену в виде движения «меньшинства», то есть небольшой кучки мыслящих индивидуумов. Не так было в странах развитого капиталистического производства. Там движение вперед, очевидно, должно было сделаться или, вернее, очевидно должно было *стремиться сделаться* движением эксплуатируемого *большинства*. У людей, воспитывающихся при тех общественных условиях, при которых воспитывался Ибсен, «вера в меньшинство» имеет совершенно невинный характер. Более того: она служит выражением прогрессивных стремлений небольшого интеллигентного оазиса, окруженного безводной пустыней филистерства. Напротив, в «мыслящих кругах» передовых капиталистических стран эта вера знаменует собой консервативное сопротивление революционным требованиям рабочей массы. Когда двое говорят одно и то же, это не одно и то же. И когда двое имеют «веру в меньшинство», это опять не одно и то же. Но когда один человек проповедует «веру в меньшинство», то его проповедь может и должна встретить сочувствие со стороны другого человека, разделяющего ту же веру, хотя бы он разделял ее по совершенно другим психологическим причинам. Так было и с Ибсеном. Его резким, глубоко прочувствованным нападкам на «большинство» рукоплескали многие и многие из тех, которым «большинство» представлялось прежде всего в виде пролетариата, стремящегося к своему освобождению. Ибсен нападал на то «большинство», которому были чужды всякие прогрессивные стремления, а ему сочувствовали те, которые боялись прогрессивных стремлений «большинства».

Пойдем дальше. Брандес продолжает: «Если, однако, мы исследуем глубже этот (то есть ибсеновский.— *Г. П.*) индивидуализм, то лишь откроем в нем затаенный социализм, который чувствуется уже в «Столпах общества» и который проявился во вдохновенном ответе дронтгеймским рабочим во время последнего пребывания Ибсена на севере» [1].

Как я уже заметил выше, нужно много доброй воли для того, чтобы открыть социализм в «Столпах общества». На самом деле социализм Ибсена сводился к доброму, но весьма и весьма неопределенному желанию «поднять народ на более высокую ступень». Но и это не только не мешало, а, напротив, очень много способствовало успеху Ибсена в «мыслящих кругах Германии» и других капиталистических стран. Если бы Ибсен в самом деле был социалистом, то ему не могли бы сочувствовать те люди, у которых «вера в меньшинство» порождена была страхом перед революционным движением «большинства». Но именно потому, что «социализм» Ибсена означал не более как желание «поднять народ на высшую ступень», он мог и должен был нравиться тем, которые готовы схватиться

---

[1] *Brandes G.* Gesammelte Schriften. Bd. 1, p. 42.

за *социальную реформу* как за средство предотвращения *социальной революции.* Тут происходило qui pro quo[1], совершенно подобное тому, которое имело место по отношению к «вере в меньшинство». Ибсен не шел дальше стремления «поднять народ на более высокую ступень» по той причине, что его взгляды сложились под влиянием мелкобуржуазного общества, процесс развития которого еще не выдвинул на сцену великой социалистической задачи, но эта ограниченность стремлений Ибсена обеспечивала ему успех в высшем классе («в мыслящих кругах») тех обществ, вся внутренняя жизнь которых определяется теперь наличностью этой великой задачи.

Надо напомнить, впрочем, что в драматических произведениях Ибсена почти совсем не дают себя чувствовать даже и его весьма ограниченные реформаторские стремления. В них его мысль остается аполитической в широком смысле этого слова, то есть *чуждой общественных вопросов.* Он проповедует в них «очищение воли», «бунт человеческого духа», но он не знает, какую цель должна поставить себе «очищенная воля», против каких общественных отношений должен бороться «взбунтовавшийся» человеческий дух. Это опять огромный недостаток, но и этот огромный недостаток — подобно двум указанным выше — должен был очень сильно способствовать успеху Ибсена в «мыслящих кругах» капиталистического мира. Эти круги могли сочувствовать «бунту человеческого духа» только до тех пор, пока он совершался ради бунта, *то есть оставался бесцельным, то есть не угрожал существующему общественному порядку.* «Мыслящие круги» буржуазного класса могли с величайшим сочувствием внимать Бранду, обещавшему:

Ввысь по застывшим
волнам ледников,
вниз по долинам, селеньям,
вдоль-поперек мы всю
землю пройдем,
петли, силки все развяжем,
выпустим души, попавшие в плен,
их обновим и очистим...

Но если бы тот же Бранд дал понять, что он обновляет и очищает души не только затем, чтобы заставить их прогуливаться по застывшим волнам ледников, а также затем, чтобы побудить их к совершению какого-нибудь определенного революционного действия, то «мыслящие круги» с ужасом увидели бы в нем «*демагога*» и объявили бы Ибсена «*тенденциозным писателем*». И тут уже Ибсену не помог бы его талант: тут ясно обнаружилось бы, что «мыслящие круги» не обладают той восприимчивостью, которая необходима для сочувствия таланту.

---

[1] Путаница, недоразумение (*латин.*).

Теперь ясно, почему *слабость Ибсена*, состоявшая в неумении найти выход из морали в политику и отразившаяся на его произведениях внесением в них элемента символизма и рассудочности, *не только не вредила, но была полезна ему* во мнении большей части читающей публики. «Идеальные люди», «люди-пудели», являются у Ибсена неясными, почти совершенно бескровными образами. Но это-то и нужно было для их успеха во мнении «мыслящих кругов» буржуазии: эти круги могут сочувствовать *только* таким «идеальным людям», которые обнаруживают лишь неясное, неопределенное стремление «*ввысь*» и отнюдь не грешат серьезным стремлением «здесь на земле уже воздвигнуть царство небесное».

Такова психология «мыслящих кругов» буржуазии нашего времени, *психология*, объясняемая, как мы видим, *социологией*. Эта психология положила свою печать на все современное нам *искусство*. В ней надо искать разгадки того, что символизм пользуется теперь таким широким успехом. Неизбежная неясность создаваемых символистами художественных образов соответствует неизбежной туманности практически совершенно бессильных стремлений, зарождающихся в тех «мыслящих кругах» современного общества, которые даже в моменты самого сильного своего недовольства окружающей действительностью не могут подняться до ее *революционного отрицания*.

Таким образом, создаваемое современной нам борьбой классов настроение «мыслящих кругов» буржуазии по необходимости *обесцвечивает* современное искусство. Тот самый капитализм, который в области производства является препятствием для употребления в дело всех тех производительных сил, которыми располагает современное человечество, является тормозом также и в области художественного творчества.

А пролетариат? Его экономическое положение не таково, чтоб он мог теперь много заниматься искусством. Но поскольку «мыслящие круги» пролетариата занимались им, постольку они, разумеется, должны были стать в определенные отношения к нашему автору.

Сознавая указанные недостатки мышления и творчества Ибсена и понимая происхождение этих недостатков, «мыслящие круги» пролетариата не могут не любить его как *человека*, глубоко ненавидевшего мелкобуржуазный оппортунизм, и как *художника*, пролившего такой яркий свет на психологию этого оппортунизма. Ведь «бунт человеческого духа», выражающийся теперь в революционных стремлениях пролетариата, является, между прочим, и восстанием против той мелкобуржуазной пошлости, против той «дряблости душевной», против которой гремел Ибсен устами своего Бранда.

Мы видим, стало быть, что Ибсен представляет собой парадоксальный пример художника, едва ли не в одинаковой мере, хотя и по противоположным причинам, заслуживающего симпа-

тии «мыслящих кругов» двух великих, непримиримо враждебных друг другу классов современного общества. Таким художником мог явиться только человек, развившийся при обстановке, очень мало похожей на ту, при которой совершается великая классовая борьба нашего времени.

Плеханов Г. В. Генрик Ибсен.— Избр. филос. произв. в 5-ти т., т. 5, с. 500—508.

Символизм и импрессионизм в живописи

<...>Некоторые итальянские практики, например Витторио Пика в своей интересной книге «L'Arte mondiale alla VI Esposizione di Venézia», осыпали похвалами картины испанца Гермена Англады и голландца, собственно уроженца острова Явы, Яна Тоорона. Я подходил к картинам этих художников решительно без всякого предвзятого взгляда и подолгу стаивал перед ними, но я не разделяю восторга их поклонников.

Что Тооропп — большой мастер, это неоспоримо, а кто захотел бы усомниться в этом, тому я указал бы на выставленную этим художником «Темзу» (в каталоге: «Tamigi di Londra»). Об этой картине двух мнений быть не может: всякий скажет, что она превосходна. Трудно лучше изобразить туманную и дымную атмосферу Лондона, желто-грязную воду Темзы и господствующую на этой реке кипучую деятельность. Если бы Тооропп выставил только свою «Темзу», то я признал бы вполне основательными те похвалы, которыми осыпает его Витторио Пика. Но кроме «Темзы» Тооропп выставил еще несколько других картин, заставляющих отнестись к нему с очень большою сдержанностью. Его *«Портрет доктора Тиммермана»* был бы совсем хорош, если бы не странный — какой-то зеленоватый — колорит, сильно портящий производимое им впечатление. А его *«Старики на морском берегу»* (в каталоге эта картина называется «Vecchi in riva al mare», в книге же Пика она названа «I veterani del mare») представляют собою нечто совершенно «неудобосказуемое». Передний план картины почти весь занят двумя сидящими на земле бритыми старцами, погруженными в глубокую задумчивость. Нарисованы эти старцы очень хорошо,— повторяю, что Тооропп большой мастер,— но лица и фигуры их обезображены сизо-лиловыми и светло-желтыми полосами, производящими не скажу неприятное, странное — нет, просто-напросто комическое впечатление. На заднем плане, у самого берега моря, человек едет верхом на лошади, потом какие-то женщины кружатся, повидимому, в хороводе, а влево от женщин рыбак несет на плече какую-то жердь. Есть ли какая-нибудь взаимная связь между

всеми этими лицами? Я не знаю. Мне кажется, что на этот вопрос так же трудно ответить, как и на вопрос о том, есть ли какая-нибудь взаимная связь между теми неестественными старичками, которые восседают рядом на известной картине Ходлера «Les âmes en peine». Перспектива отсутствует, и фигуры переднего плана выходят несоразмерны сравнительно с фигурами заднего плана. Что же это такое? Как же это так? И зачем это нужно? «C'est une merveille!» — горячо воскликнул какой-то француз, стоявший возле меня перед сизо-лиловыми картинами. Я посмотрел на него с нескрываемым удивлением. На другой день, подойдя к той же картине, я застал перед ней группу итальянцев, один из которых с негодованием говорил, обращаясь к своим спутникам: «Посмотрите на эту карикатуру!» («Questa caricatura!..») Я сочувственно рассмеялся. Увы! В старцах великого мастера Тооропа, как и в «Les âmes en peine» великого мастера Ходлера, действительно слишком много карикатурного.

Еще более карикатурного в *«Молодом поколении»* («Gióvane generazione») того же Тооропа. Тут даже и не фантазия, а все, что в голову взбредет. Что-то вроде леса, состоящего из чего-то вроде деревьев. Какая-то женская голова, выглядывающая из какой-то расселины, а на переднем плане, с левой стороны — телеграфный столб. Пойми, кто может! Это не картина, а ребус, и когда я стоял перед этим ребусом, тщетно усиливаясь разгадать его, я думал: очень возможно, даже вероятно, что многие из тех критиков, которые превозносят подобные произведения, восстают в то же время против идейности в искусстве. Но что такое *символизм,* которому мы обязаны подобными произведениями? Это — невольный протест художников против *безыдейности.* Но это протест, возникший на безыдейной почве, лишенный всякого определенного содержания и потому теряющийся в тумане отвлеченности, как мы это видим в литературе в некоторых произведениях Ибсена и Гауптмана, и в хаосе смутных, хаотических образов, как мы это можем видеть на некоторых картинах Тооропа и Ходлера. *Осмыслите* этот протест, и вы неизбежно вернетесь к той самой *идейности,* против которой вы восставали. Правда, скоро сказка сказывается, да не скоро дело делается. Легко сказать: «Осмыслите этот протест».

Чтобы современный протест против безыдейности в искусстве, приводящий к отвлеченности и хаосу, мог получить определенное содержание, для этого необходима наличность таких общественных условий, которые совершенно отсутствуют теперь и которые не создадутся по щучьему велению. Было время, когда высшие классы, для которых главным образом и существует искусство в «цивилизованном» обществе, стремились вперед, и тогда идейность не пугала, а, напротив, привлекала их. Теперь же эти классы в лучшем случае стоят на одном месте, потому идейность им не нужна совсем или нужна только

в минимальных дозах, и поэтому же их протест против безыдейности, протест неизбежный по той простой причине, что без идеи искусство жить не может, не ведет ни к чему, кроме отвлеченного и хаотического символизма. Не *бытие* определяется *сознанием,* а сознание — *бытием!*

Тооропп — символист и импрессионист в одно и то же время. Гермен Англада довольствуется тем, что обезображивает свои картины во славу импрессионизма. Такие картины его, как «Белый павлин» («Pavone bianco» — женщина в белом, лежащая на кушетке), «Елисейские поля в Париже», «Ресторан ночью», «Цветы зла» («Fiori del male»), «Ночные цветы» («Fiori della notte»), «Светящийся червячок» («Lucciola»), представляют собою изображение эффектов, получающихся при искусственном ночном освещении больших городов. Местом действия у него служит в этих картинах Париж, а действующими лицами — «цветы зла», то есть дамы полусвета, одетые в модные костюмы, придающие их фигурам при ночном освещении фантастические и подчас изумительно уродливые очертания. Само собой разумеется, что против выбора таких героинь решительно ничего возразить невозможно. А что касается мысли изображать их при *ночном* освещении, то она должна быть признана заслуживающею одобрения. В самом деле, в современных больших городах ночь нередко превращается в день, и этому превращению способствуют новые источники света, доставляемые современной техникой; обыкновенный светильный газ, ацетилен, электричество — каждый из этих новых источников по-своему освещает предметы, и современная живопись непременно должна была обратить внимание на причиняемые ими световые эффекты. Но, к сожалению, Гермен Англада плохо решил ту художественную задачу, разрешить которую он взялся. Белесые пятна, изображенные на его картинах под различными названиями, совсем не передают того, что они должны были передать. Его картины являются неудачной попыткой выполнения довольно оригинальной мысли — вот все, что о них можно сказать.

Гермену Англаде не повезло не только с белесыми пятнами. На его картине «Старая цыганка, продающая гранаты» рядом с белесым колоритом выступает также какой-то густо-красный (гранатовый?) цвет, густо обволакивающий старую торговку и заставляющий зрителя в недоумении разводить руками.

Не лучше обстоит дело у него *с рисунком.* Его *«Пляшущая цыганка»* напоминает собою скачущего центавра. На спине у этого развеселившегося урода торчит горб, а его мускулистые руки, которым позавидовал бы любой атлет, оканчиваются крючками, снабженными чем-то вроде плавательных перепонок. Я в жизнь свою не видал картины, производящей более антиэстетическое впечатление. В этом смысле она далеко оставляет за собою сизых старцев Тооропа.

Витторио Пика говорит, что во всех картинах Англады обнаруживается настойчивое и страстное искание сильных и парадоксальных (собственно, двусмысленных: ambigui) световых эффектов. В этом стремлении к парадоксальности — вся беда Англады, который во всяком случае не лишен художественного дарования. Когда художник сосредоточивает все свое внимание на *световых эффектах*, когда эти эффекты становятся альфой и омегой его творчества, тогда трудно ожидать от него первоклассных художественных произведений — его искусство по необходимости остановится на *поверхности явлений*. А когда он поддается искушению *поражать зрителя парадоксальностью эффектов*, тогда приходится признать, что он пошел по прямой дороге к уродливому и смешному.

Тут с полной силой сказывается действие того психофизиологического закона, который гласит, что ощущение есть логарифм раздражения: чтобы усиливать эффекты — а усиливать их художники вынуждаются взаимной конкуренцией,— необходимо все более и более увеличивать дозу парадоксальности и незаметно для себя вдаваться в карикатуру.

И напрасно говорят также, что Англада воскрешает славную традицию старой испанской живописи. Старая испанская живопись не чуждалась, правда, эффектов; но у нее было богатое внутреннее содержание; у нее был целый мир идей, сообщавший ей *«душу живу»*. Теперь эти идеи даже в Испании отжили свое время; теперь они не соответствуют положению тех общественных классов, для которых существует современное искусство. Но этим общественным классам нечем заменить эти отжившие идеи; они сами готовятся сойти с исторической сцены и потому отличаются почти полной беззаботностью по идейной части. И вот почему у современных живописцев вроде Англады нет ничего, кроме стремления к эффектам; вот почему их внимание привлекается лишь *поверхностью, скорлупою явлений*. Им хочется сказать что-то новое, но сказать им нечего; поэтому они прибегают к художественным парадоксам: парадоксы помогают по крайней мере *épater les bourgeois*.

Этим я не хочу сказать, что я не вижу ничего хорошего в импрессионизме. Совсем нет! Я считаю неудачными многие из тех результатов, к которым пришел импрессионизм, но я считаю, что поставленные им на очередь *технические вопросы* имеют немалую ценность.

Внимательное отношение к световым эффектам увеличивает запас наслаждений, доставляемых человеку природою. А так как в «будущем обществе» природа станет для человека, вероятно, гораздо дороже, чем теперь, то необходимо признать, что и импрессионизм работает, хотя и не всегда успешно, на пользу *этого* общества: «он принес нам ласку освещенной солнцем жизни», говорит о нем очень расположенный к нему Камилл Моклер. За это надо поблагодарить импрессионизм; хотя

далеко не всегда удачно передавалась им эта чудная ласка природы; но тот же Моклер признает, что, например, у французских импрессионистов идейный интерес далеко не достигает высоты *технического* интереса. Моклер это относит к числу недостатков импрессионизма; я нахожу, что он выражается слишком мягко. Безыдейность импрессионизма составляет тот *первородный грех его,* вследствие которого он так близко граничит с карикатурой и который делает его совершенно неспособным совершить глубокий переворот в живописи. <...>

Плеханов Г. В. Пролетарское движение и буржуазное искусство.— Избр. филос. произв. в 5-ти т., т. 5, с. 436—440.

Поиски искусственной примитивности

<...>Если, насмотревшись на женщину в «сером» Грейфенгагена, вы взглянете на рядом висящую — в английском зале — его же картину «*Благовещение*», то вы сильно разочаруетесь. Там царствует простота; здесь — жеманное подражание Розети. Женщина в «сером» привлекает вас к художнику, «*Благовещение*» вызывает в вас сомнение в его искренности. Откуда же разница?

Дело в том, что портрет вообще занимает исключительное положение между родами живописи. Он, конечно, тоже не независим от влияния времени, но на нем эти влияния оставляют менее заметный след. Возьмите, например, портреты, писанные Давидом, и сопоставьте их с теми его картинами, которые наиболее отражают на себе понятия, господствовавшие в среде революционной французской буржуазии конца XVIII века. Портреты Давида и до сих пор вызывают всеобщие похвалы, а по поводу его «*Брута*» и «*Горациев*» теперь многие пожимают плечами.

Почему это так? Да очень просто! Многим из наших современников не только чужды, но прямо антипатичны вдохновлявшие Давида революционные идеи, и еще более совершенно чужд всем нам ряд тех понятий и вкусов, с которыми эти великие революционные идеи ассоциировались в головах тогдашних французов. «*Горациям*» и «*Бруту*» вредит в глазах наших современников именно то, чем особенно восхищались современники Давида. А в портретах, написанных Давидом, этот элемент эпохи гораздо менее заметен; главным достоинством портрета всегда все-таки является его сходство с подлинником. Поэтому он гораздо менее скрывает от наших современников огромный, мужественный и правдивый, при всей его риторичности, талант Давида, и поэтому же французы конца XVIII века, наоборот, гораздо менее восхищались написанными Давидом портретами, чем его «*Брутом*» и «*Горациями*». Наконец, по-

этому же вы не ошибетесь, если, желая оценить талант данного живописца, прежде всего постараетесь познакомиться с написанными им портретами.

В применении к Морису Грейфенгагену это общее замечание принимает следующий вид: этот, несомненно, очень талантливый художник живет в такую эпоху, когда понятия, свойственные буржуазии, для которой главным образом и создаются художественные произведения всякого рода, отличаются узкостью и бедностью содержания. В них нет места ничему мирскому, ничему возможному, ничему великому, ничему такому, что вдохновляет общественного человека на подвиг, что заставляет его жертвовать собою ради общего блага. И все, что намекает на такое самоотвержение, кажется этому падающему классу искусственным, *«театральным»*; этот класс требует «простоты». Но *«простое»* на его нынешнем языке значит *чуждое идейного элемента.* Истинная простота, вдохновлявшая, например, голландских живописцев того поколения, которое было зачато во время героической борьбы с испанскими угнетателями, не имеет никакой прелести в глазах нынешних детей буржуазии. Она для них *тоже слишком «театральна».* Чтобы простота не казалась им *театральной,* она должна быть *загримирована* на более или менее старинный лад. Старина в их глазах хороша тем, что напоминает им о том добром старом времени, которое не знало «проклятых вопросов» наших дней и наивно верило в то, во что теперь не может верить ни буржуазия, ни ее будущий могильщик — пролетариат [1]. И вот они идеализируют старину. Плодом такой идеализации явилась, между прочим, и деятельность Розети. Но «духовный» склад людей нашей эпохи так не похож на духовный склад людей ранней эпохи Возрождения, что нынешние художники, подражающие художникам той эпохи, по необходимости впадают в *манерность.* Эта манерность сказывается, между прочим, и в тех произведениях Грейфенгагена, которые дают большой простор приложению его эстетических теорий. И вот почему его «Благовещение» несравненно слабее его женщины «в сером».

Портреты хороши не только тем, что менее связывают художника, они хороши еще и тем, что увековечивают черты быстро сменяющихся поколений и таким образом облегчают работу историка и социолога. Написанный Энгром портрет Бертена-старшего стоит целого исследования. И в этом смысле очень интересен находящийся на венецианской выставке *«Портрет г-жи X»* Каролюса Дюрана. Он очень хорош уже и сам по себе, то есть по своей технике, но замечательнее всего выражение лица «г-жи X». Это худощавое и болезненное лицо выражает столько капризного пресыщения, столько скуки, что, всмат-

[1] Расслабленным детям высших классов потому и нравится вера доброго старого времени, что сами они уже не верят и не способны верить. Подобно этому, они увлекаются Ницше по той причине, что им совсем не свойственна сила. Сильный идеализирует то, чем он силен; слабый — то, чего ему недостает.

риваясь в него, начинаешь понимать, до какой степени людям этого рода нужно, как они говорят, *новое,* то есть на самом деле совершенно безыдейное, искусство. Зачем г-же X идеи? Что ей Гекуба и что она Гекубе? А сколько теперь таких людей в «высших» классах Европы и Америки! <...>

Плеханов Г. В. Пролетарское движение и буржуазное искусство.— Избр. филос. произв. в 5-ти т., т. 5, с. 449—451.

Одностороннее развитие субъективного мира художника в декадентской литературе и живописи. От импрессионизма к кубизму

<...>Теперь настало такое время, когда многие наши «интеллигенты» увлекаются общественными, философскими и эстетическими учениями, соответствующими эпохе упадка западноевропейской буржуазии. Это увлечение в такой же мере упреждает ход нашего собственного общественного развития, в какой упреждало его увлечение людей XVIII столетия теорией энциклопедистов [1].

Но если возникновение русского декадентства не может быть в достаточной мере объяснено нашими, так сказать, домашними причинами, то это нисколько не изменяет его природы. Занесенное к нам с Запада, оно и у нас не перестает быть тем, чем было у себя дома: порождением «бледной немочи», сопровождающей упадок класса, господствующего теперь в Западной Европе.

Госпожа Гиппиус скажет, пожалуй, что я совершенно произвольно приписал ей полное равнодушие к общественным вопросам. Но, во-первых, я ничего не приписывал ей, а ссылался на ее собственные лирические излияния, ограничиваясь определением их смысла. Предоставляю читателю судить, правильно ли я понял эти излияния. Во-вторых, я знаю, конечно, что г-жа Гиппиус не прочь потолковать теперь и о социальном движении. Вот, например, книга, написанная ею в сотрудничестве с господами Д. Мережковским и Д. Философовым и изданная в Германии в 1908 году, может служить убедительным свидетельством

[1] Увлечение русских аристократов французскими энциклопедистами вовсе не имело серьезных практических последствий. Однако оно было *полезно* в том смысле, что все-таки очищало некоторые аристократические головы от кое-каких аристократических предрассудков. Наоборот, нынешнее увлечение некоторой части нашей интеллигенции философскими взглядами и эстетическими вкусами падающей буржуазии вредно в том смысле, что оно наполняет наши «интеллигентные» головы такими буржуазными предрассудками, для самостоятельного возникновения которых ход общественного развития еще недостаточно подготовил русскую почву. Предрассудки эти проникают даже в умы многих русских людей, сочувствующих пролетарскому движению. Поэтому у них образуется удивительная смесь социализма с модернизмом, порожденным упадком буржуазии. Эта путаница приносит немало вреда даже и на практике.

в пользу ее интереса к русскому общественному движению. Но достаточно прочитать предисловие к этой книге, чтобы видеть, как исключительно стремятся авторы к тому, «чего они не знают». Там говорится, что Европе известно дело русской революции, но неизвестна ее душа. И, вероятно, для того чтобы познакомить Европу с душою русской революции, авторы рассказывают европейцам следующее: «Мы похожи на вас, как похожа левая рука на правую... Мы равны вам, однако только в обратном смысле... Кант сказал бы, что наш дух лежит в трансцендентальном, а ваш — в феноменальном. Ницше сказал бы: у вас царствует Аполлон, у нас — Дионис; ваш гений состоит в умеренности, наш — в порыве. Вы умеете вовремя остановиться; если вы наталкиваетесь на стену, то вы останавливаетесь или обходите ее; мы же с разбегу бьемся об нее головой (wir rennen uns aber die Köpfe ein). Нам нелегко раскачать себя, но раз мы раскачались, мы уже не можем остановиться. Мы не ходим, мы бегаем. Мы не бегаем, мы летаем, мы не летаем, мы низвергаемся. Вы любите золотой средний путь, мы любим крайности. Вы справедливы, для нас нет никаких законов; вы умеете сохранить свое душевное равновесие, мы всегда стремимся к тому, чтобы потерять его. Вы владеете царством настоящего, мы ищем царства будущего. В конце концов вы все-таки всегда ставите государственную власть выше всех тех свобод, каких можете добиться. Мы же остаемся бунтовщиками и анархистами, даже будучи закованы в рабские цепи. Рассудок и чувство ведут нас к крайнему пределу отрицания, и, несмотря на это, все мы в глубочайшей основе нашего существа и воли остаемся мистиками» [1].

Далее европейцы узнают, что русская революция так же абсолютна, как и та государственная форма, против которой она направляется, и что если эмпирическая сознательная цель этой революции есть социализм, то ее бессознательной мистической целью является анархия [2]. В заключение наши авторы сообщают, что они обращаются не к европейской буржуазии, а... вы думаете, читатель, к пролетариату? Ошибаетесь! «Только к отдельным умам универсальной культуры, к людям, разделяющим тот взгляд Ницше, что государство есть самое холодное из всех холодных чудовищ» и т. д. [3].

Я привел эти выписки вовсе не для полемических целей. Я вообще не веду здесь полемики, а лишь стараюсь характеризовать и объяснить известные настроения известных общественных слоев. Выписки, только что сделанные мною, достаточно показывают, надеюсь, что, заинтересовавшись (наконец!) общественными вопросами, г-жа Гиппиус осталась тем же, чем являлась она перед нами в цитированных выше стихотворениях:

---

[1] *Dmitri Mereschkowsky, Zinaida Hippius, Dmitri Philosophoff.* Der Zar und die Revolution. München, K. Piper und C° Verlag. 1908, S. 1—2.

[2] Ibid., S. 5.

[3] Ibid., S. 6.

крайней индивидуалисткой декадентского толка, которая жаждет «чуда» именно потому, что не имеет никакого серьезного отношения к живой общественной жизни. Читатель не забыл той мысли Леконта де Лиля, что поэзия дает теперь идеальную жизнь тому, у кого уже нет жизни реальной. А когда у человека прекращается всякое духовное общение с окружающими его людьми, тогда его идеальная жизнь теряет всякую связь с землею. И тогда его фантазия уносит его на небо, тогда он становится мистиком. Насквозь пропитанный мистицизмом, интерес ее к общественным вопросам не имеет в себе ровно ничего плодотворного[1]. Только напрасно думает она вместе со своими сотрудниками, что ее жажда «чуда» и ее «мистическое» отрицание «политики» «как науки» составляет отличительную черту русских декадентов[2]. «Трезвый» Запад раньше «пьяной» России выдвинул людей, восстающих против разума во имя неразумного влечения. Эрик Фальк у Пшибышевского бранит социал-демократов и «салонных анархистов вроде Дж. Генр. Маккея» не за что иное, как за их будто бы излишнее доверие к разуму.

«Все они,— вещает этот нерусский декадент,— проповедуют мирную революцию, замену разбитого колеса новым в то время, как телега находится в движении. Вся их драматическая постройка идиотски глупа именно потому, что она так логична, ибо она основана на всемогуществе разума. Но до сих пор все происходило не по разуму, а по глупости, по бессмысленной случайности».

Ссылка Фалька на «глупость» и на «бессмысленную случайность» совершенно одинакова по своей природе с тем стремлением к «чуду», каким насквозь пропитана немецкая книга г-жи Гиппиус и гг. Мережковского и Философова. Это одна и та же мысль под разными названиями. Ее происхождение объясняется крайним субъективизмом значительной части нынешней буржуазной интеллигенции. Когда единственной «реальностью» человек считает свое собственное «я», тогда он не может допустить, что существует объективная, «разумная», то есть закономерная, связь между этим «я», с одной стороны, и окружающим его внешним миром — с другой. Внешний мир должен представ-

---

[1] Гг. Мережковский, Гиппиус и Философов в своей немецкой книге совсем не отвергают названия «декаденты». Они ограничиваются скромным сообщением Европе о том, что русские декаденты «достигли высочайших вершин мировой культуры» („Haben die höchsten Gipfel der Weltkultur erreicht"). Назв. соч., с. 151.

[2] Ее мистический анархизм, разумеется, не испугает решительно никого. Анархизм вообще представляет собою лишь крайний вывод из основных посылок буржуазного индивидуализма. Вот почему мы часто встречаем сочувствие к анархизму у буржуазных идеологов периода упадка. Морис Баррес тоже сочувствовал анархизму в ту пору своего развития, когда утверждал, что нет никакой другой реальности, кроме нашего «я». Теперь у него, наверно, нет *сознательного* сочувствия к анархизму, так как теперь давно уже прекратились все мнимобурные порывы барресовского индивидуализма. Теперь уже «восстановлены» для него те «достоверные истины», которые он объявлял когда-то «разрушенными». Процесс их восстановления совершился путем перехода Барреса на реакционную точку зрения вульгарнейшего национализма. И в таком переходе нет ничего удивительного: из крайнего буржуазного идеализма рукой подать до самых реакционных «истин». Avis [предупреждение] для г-жи Гиппиус, а также для господ Мережковского и Философова.

ляться ему или совсем нереальным или же реальным только отчасти, только в той мере, в какой его существование опирается на единственную истинную реальность, то есть на наше «я». Если такой человек любит философское умозрение, то он скажет, что, создавая внешний мир, наше «я» вносит в него хоть некоторую долю своей разумности; философ не может окончательно восстать против разума даже тогда, когда ограничивает его права по тем или другим побуждениям, например в интересах религии[1]. Если же человек, считающий единственной реальностью свое собственное «я», к философскому умозрению не склонен, тогда он вовсе не станет задумываться о том, как создается этим «я» внешний мир. И тогда он вовсе не будет расположен предполагать во внешнем мире хоть некоторую долю разумности, то есть закономерности. Напротив, тогда мир этот представится ему царством «бессмысленной случайности». И если он вздумает посочувствовать какому-нибудь великому общественному движению, то он непременно скажет, подобно Фальку, что успех его может быть обеспечен отнюдь не закономерным ходом общественного развития, а только человеческой «глупостью», или — что одно и то же — «бессмысленной» исторической «случайностью». Но, как я уже сказал, мистический взгляд Гиппиус и обоих ее единомышленников на русское освободительное движение ничем не отличается по своему существу от взглядов Фалька на «бессмысленные» причины великих исторических событий. Стремясь поразить Европу неслыханной безмерностью свободолюбивых стремлений русского человека, авторы названной мною выше немецкой книги остаются декадентами чистейшей воды, способными чувствовать симпатию только к тому, «чего не бывает, никогда не бывает», то есть, другими словами, неспособными отнестись с симпатией ни к чему, происходящему в действительности. Стало быть, их мистический анархизм отнюдь не ослабляет тех выводов, к которым пришел я на основании лирических излияний г-жи Гиппиус.

Раз заговорив об этом, выскажу свою мысль до конца. События 1905—1906 годов произвели на русских декадентов такое же сильное впечатление, какое события 1848—1849 годов произвели на французских романтиков. Они вызвали в них интерес к общественной жизни. Но этот интерес еще менее подходил к душевному складу декадентов, чем подходил он к душевному складу романтиков. Поэтому он оказался еще менее устойчивым. И нет никакого основания принимать его за нечто серьезное.

---

[1] Как на пример такого мыслителя, ограничивавшего права разума в интересах религии, можно указать на Канта: "Ich musste also das *Wissen* aufheben, um zum *Glauben* Platz zu bekommen"[«Я должен был ограничить *знание*, чтобы дать место *вере*»] (Kritik der reinen Vernunft, Vorrede zur zweiten Ausgabe, S. 26. Leipzig, Druck und Verlag von Philipp Reclam, zweite verbesserte Auflage).

Вернемся к современному искусству. Когда человек расположен считать свое «я» единственной реальностью, тогда он, как г-жа Гиппиус, «любит себя, как бога». Это вполне понятно и совершенно неизбежно. А когда человек «любит себя, как бога», он в своих художественных произведениях станет заниматься только самим собою. Внешний мир будет интересовать его лишь постольку, поскольку он так или иначе касается все той же «единственной реальности», все того же драгоценного «я». У Зудермана в его очень интересной пьесе «Das Blumenboot» [1] баронесса Эрффлинген говорит своей дочери Тэе в первой сцене второго действия: «Люди нашего разряда существуют затем, чтобы из вещей этого мира создавать что-то вроде веселой панорамы, которая проходит перед нами или, вернее, *кажется* проходящей. Потому что на самом-то деле в движении находимся мы. Это несомненно. И при этом нам не надо никакого балласта». Этими словами как нельзя лучше обозначена жизненная цель людей того разряда, к которому принадлежит г-жа Эрффлинген, людей, которые с полнейшим убеждением могут повторить слова Барреса: «Единственная реальность — это наше «я». Но люди, преследующие такую жизненную цель, будут смотреть на искусство лишь как на средство так или иначе разукрасить ту панораму, которая *«кажется»* проходящей перед ними. При этом они и здесь постараются не обременить себя каким-нибудь балластом. Они или совсем будут пренебрегать идейным содержанием произведений искусства, или будут подчинять его капризным и изменчивым требованиям своего крайнего субъективизма.

Обратимся к живописи.

Уже импрессионисты обнаружили полное равнодушие к идейному содержанию своих произведений. Один из них сказал, весьма удачно выражая убеждение, свойственное им всем: свет есть главное действующее лицо в картине. Но ощущение света есть именно только ощущение, то есть *пока еще* не чувство, *пока еще* не мысль. Художник, ограничивающий свое внимание областью ощущений, остается равнодушным к чувству и к мыслям. Он может написать хороший пейзаж. И в самом деле, импрессионисты написали много превосходнейших пейзажей. Но пейзаж — это еще не вся живопись [2]. Вспомним «Тайную вечерю» Леонардо да Винчи и спросим себя: свет ли был главным дей-

---

[1] «Цветочный челн» (*нем.*).

[2] Между первыми импрессионистами было много людей большого таланта. Но замечательно, что между этими людьми большого таланта не было перворазрядных портретистов. Оно и понятно: в портретной живописи свет уже не может быть главным действующим лицом. Кроме того, пейзажи выдающихся мастеров импрессионизма хороши опять-таки тем, что удачно передают прихотливую и разнообразную игру света, а «настроения» в них мало. Фейербах превосходно говорил: "Die Evangelien der Sinne im Zuzammenhand lesen, heisst denken" («Думать — что значит связно читать евангелие чувств»). Не забывая, что под «чувствами», чувственностью, Фейербах понимал все то, что относится к области ощущений, мы можем сказать, что импрессионисты не умели и не хотели читать «евангелие чувств». В этом был главный недостаток их школы. Он скоро привел к ее вырождению. Если хороши пейзажи первых (по времени) и главных мастеров импрессионизма, то очень многие пейзажи их очень многочисленных последователей похожи на карикатуры.

ствующим лицом в этой знаменитой фреске? Известно, что ее предметом является тот полный потрясающего драматизма момент из истории отношений Иисуса к своим ученикам, когда он говорит им: «Один из вас предаст меня». Задача Леонардо да Винчи заключалась в том, чтобы изобразить как состояние души самого Иисуса, глубоко опечаленного своим страшным открытием, так и его учеников, не могущих поверить тому, что в их небольшую семью закралось предательство. Если бы художник считал, что главное действующее лицо в картине свет, то он и не подумал бы изображать эту драму. И если бы он тем не менее написал свою фреску, то главный художественный интерес ее приурочивался бы не к тому, что происходит в душе Иисуса и его учеников, а к тому, что происходит на стенах комнаты, в которой они собрались, на столе, перед которым они сидят, и на их собственной коже, то есть к разнообразным световым эффектам. Перед нами была бы не потрясающая душевная драма, а ряд хорошо написанных световых пятен: одно, скажем, на стене комнаты, другое — на скатерти, третье — на крючковатом носу Иуды, четвертое — на щеке Иисуса, и т. д., и т. д. Но благодаря этому впечатление, производимое фреской, стало бы несравненно бледнее, то есть чрезвычайно уменьшился бы удельный вес произведения Леонардо да Винчи. Некоторые французские критики сравнивали импрессионизм с реализмом в художественной литературе. И это сравнение не лишено основания. Но если импрессионисты были реалистами, то их реализм должен быть признан совершенно поверхностным, не идущим дальше «коры явлений». И когда этот реализм завоевал себе широкое место в современном искусстве — а он неоспоримо завоевал его,— тогда живописцам, воспитанным под его влиянием, оставалось одно из двух: или мудрствовать лукаво над «корою явлений», придумывая новые, все более и более удивительные и все более и более искусственные световые эффекты, или ж попытаться проникнуть дальше «коры явлений», поняв ошибку импрессионистов и сознав, что главным действующим лицом в картине является не свет, а человек с его многоразличными переживаниями. И мы действительно видим и то и другое в современной живописи. Сосредоточение интереса на «коре явлений» вызывает к жизни те парадоксальные полотна, перед которыми в недоумении разводят руками самые снисходительные критики, признавая, что современная живопись переживает «кризис безобразия»[1]. А сознание невозможности ограничиться «корою явлений» заставляет искать идейного содержания, то есть поклоняться тому, что сжигали еще так недавно. Однако сообщить идейное содержание своим произведениям не так легко, как это может показаться. Идея не есть нечто, сущест-

---

[1] См. статью Камилла Моклера "La Crise de la laideur en peinture" в его интересном сборнике под названием: Trois crises de l'art actuel, Paris, 1906.

вующее независимо от действительного мира. Идейный запас всякого данного человека определяется и обогащается его отношениями к этому миру. И тот, чьи отношения к этому миру сложились так, что он считает свое «я» «единственной реальностью», неизбежно становится круглым бедняком по части идей. У него не только нет их, но, главное, нет возможности до них додуматься. И как за неимением хлеба люди едят лебеду, так за неимением ясных идей они довольствуются смутными намеками на идеи, суррогатами, почерпнутыми в мистицизме, в символизме и в других подобных «измах», характеризующих собою эпохи упадка. Короче, в живописи повторяется то, что мы уже видели в беллетристике: реализм падает вследствие своей внутренней бессодержательности, торжествует идеалистическая реакция.

Субъективный идеализм всегда опирался на ту мысль, что нет никакой другой реальности, кроме нашего «я». Но понадобился весь беспредельный индивидуализм эпохи упадка буржуазии для того, чтобы сделать из этой мысли не только эгоистическое правило, определяющее взаимные отношения между людьми, каждый из которых «любит себя, как бога»,— буржуазия никогда не отличалась избытком альтруизма,— но также и теоретическую основу новой эстетики.

Читатель слышал, конечно, о так называемых кубистах. А если ему случалось видеть их изделия, то я не очень рискую ошибиться, предположив, что они совсем не восхитили его. По крайней мере во мне эти изделия не вызывают ничего похожего на эстетическое наслаждение. «Чепуха в кубе!» — вот слова, которые сами просятся на язык при виде этих якобы художественных упражнений. Но ведь «кубизм» имеет свою причину. Назвать его чепухой, возведенной в третью степень, не значит объяснить его происхождение. Здесь, конечно, не место заниматься таким объяснением. Но и здесь можно указать то направление, в котором надо искать его. Предо мною лежит интересная книжка: «Du Cubisme»[1] Альберта Глейза и Жана Метценже. Оба автора — живописцы и оба принадлежат к «кубической» школе. Обратимся же к ним, следуя правилу: audiatur et altera part[2]. Как оправдывают они свои умопомрачительные приемы творчества?

«Нет ничего реального вне нас,— говорят они. — . . .Мы не думаем сомневаться в существовании предметов, действующих на наши внешние чувства; но разумная достоверность возможна лишь по отношению к тому образу, какой вызывается ими в нашем уме»[3].

Отсюда авторы делают тот вывод, что мы не знаем, какие формы имеют предметы сами по себе. А на том основании, что

---

[1] «О кубизме».
[2] Пусть будет выслушана и другая сторона (*латин.*).
[3] Назв. соч., с. 30.

нам неизвестны эти формы, они считают себя вправе изображать их по своему произволу. Они делают ту, достойную замечания, оговорку, что им нежелательно ограничиваться, подобно импрессионистам, областью ощущений. «Мы ищем существенного,— уверяют они,— но мы ищем его в нашей личности, а не в чем-то вечном, трудолюбиво изготовляемом математиками и философами» [1].

В этих рассуждениях мы, как видит читатель, прежде всего встречаем ту уже хорошо знакомую нам мысль, что наше «я» есть «единственная реальность». Правда, здесь она встречается нам в смягченном виде. Глейз и Метценже заявляют, что им совершенно чуждо сомнение в существовании внешних предметов. Но, допустив существование внешнего мира, наши авторы тотчас же провозглашают его непознаваемым. А это значит, что и для них нет ничего реального, кроме их «я».

Если образы предметов возникают у нас вследствие воздействия этих последних на наши внешние чувства, то ясно, что нельзя говорить о непознаваемости внешнего мира: мы познаем его именно благодаря этому воздействию. Глейз и Метценже ошибаются. Их рассуждения о формах самих по себе тоже сильно прихрамывают. Нельзя серьезно ставить им в вину их ошибки: подобные ошибки делали люди, бесконечно более их сильные в философии. Но нельзя не обратить внимание вот на что: от мнимой непознаваемости внешнего мира наши авторы умозаключают к тому, что искать существенного надо в «нашей личности». Это умозаключение может быть понято двояко. Во-первых, под «личностью» можно понимать весь вообще человеческий род; во-вторых — всякую данную отдельную личность. В первом случае мы придем к трансцендентальному идеализму Канта, во втором — к софистическому признанию каждого отдельного человека мерой всех вещей. Наши авторы склоняются именно к софистическому толкованию указанного вывода.

А раз приняв его софистическое истолкование [2], можно позволить себе в живописи, как и везде, решительно все, что угодно. Если я вместо «Женщины в синем» («La femme en bleu»: под таким названием выставлена была в последнем осеннем «Салоне» картина Ф. Леже) изображу несколько стереометрических фигур, то кто имеет право сказать мне, что я написал неудачную картину? Женщины составляют часть окружающего меня внешнего мира. Внешний мир непознаваем. Чтобы изобразить женщину, мне остается апеллировать к своей собственной «личности», а моя «личность» придает женщине форму нескольких беспорядочно разбросанных кубиков или, скорее, параллелепипедов. Эти кубики заставляют смеяться всех посетителей «Салона». Но это совсем не беда. «Толпа» смеется

[1] Назв. соч., с. 31.
[2] См. особенно с. 43—44.

только потому, что не понимает языка художника. Художник ни в коем случае не должен уступать ей. «Художник, воздерживающийся от всяких уступок, ничего не объясняющий и ничего не рассказывающий, накопляет внутреннюю силу, которая все освещает вокруг него»[1]. И в ожидании накопления этой силы остается рисовать стереометрические фигуры.

Таким образом, получается что-то вроде забавной пародии на стихотворение Пушкина «Поэту»:

Ты им доволен ли, взыскательный художник?
Доволен? Так пускай толпа его бранит
И плюет на алтарь, где твой огонь горит,
И в детской резвости колеблет твой треножник.

Комизм этой пародии заключается в том, что «взыскательный художник» в данном случае доволен самым очевидным вздором. Появление подобных пародий показывает, между прочим, что внутренняя диалектика общественной жизни привела теперь теорию искусства для искусства к полнейшему абсурду.

Не добро быть человеку едину. Нынешние «новаторы» в искусстве не удовлетворяются тем, что было создано их предшественниками. В этом нет ровно ничего плохого. Напротив: стремление к новому очень часто бывает источником прогресса. Но не всякий находит нечто действительно новое, кто ищет его. Новое надо уметь искать. Кто слеп к новым учениям общественной жизни, для кого нет другой реальности, кроме его «я», тот в поисках «нового» не найдет ничего, кроме нового вздора. Не добро быть человеку едину.

Оказывается, что при нынешних общественных условиях искусство для искусства приносит не весьма вкусные плоды. Крайний индивидуализм эпохи буржуазного упадка закрывает от художников все источники истинного вдохновения. Он делает их совершенно слепыми по отношению к тому, что происходит в общественной жизни, и осуждает на бесплодную возню с совершенно бессодержательными личными переживаниями и болезненно-фантастическими вымыслами. В окончательном результате такой возни получается нечто, не только не имеющее какого бы то ни было отношения к какой бы то ни было красоте, но и представляющее собою очевидную нелепость, которую можно защищать лишь с помощью софистического искажения идеалистической теории познания.

У Пушкина «хладный и надменный народ» «бессмысленно» внимает поющему поэту. Я уже говорил, что под пером Пушкина это противопоставление имело свой исторический смысл. Чтобы понять его, нужно только принять во внимание, что эпитеты «хладный и надменный» были совсем неприменимы к тогдашнему русскому крепостному земледельцу. Но зато очень хорошо применены к любому представителю той светской «черни»,

[1] Назв. соч., с. 42.

которая впоследствии своей тупостью и погубила нашего великого поэта. Люди, входившие в состав этой «черни», могли без всякого преувеличения сказать о себе, как говорит «чернь» в стихотворении Пушкина:

Мы малодушны, мы коварны,
Бесстыдны, злы, неблагодарны,
Мы сердцем хладные скопцы,
Клеветники, рабы, глупцы,
Теснятся клубом в нас пороки.

Пушкин видел, что смешно было бы давать «смелые» уроки этой бездушной светской толпе; она ничего не поняла бы в них. Он был прав, гордо отворачиваясь от нее. Больше того, он был не прав тем, что, к великому несчастью русской литературы, недостаточно от нее отвернулся. Но теперь в передовых капиталистических странах отношение к народу поэта и вообще художника, не сумевшего совлечь с себя ветхого буржуазного человека, прямо противоположно тому, какое мы видим у Пушкина: теперь в тупости можно упрекнуть уже не «народ», уже не тот настоящий народ, передовая часть которого становится все более и более сознательной, а художников, которые «бессмысленно» внимают исходящим от народа благородным призывам. Художники эти в лучшем случае виноваты тем, что их часы отстали лет на 80. Отвергая лучшие стремления своей эпохи, они наивно воображают себя продолжателями той борьбы с мещанством, которой занимались еще романтики. На тему о мещанстве нынешнего пролетарского движения охотно распространяются как западноевропейские, так вслед за ними и наши русские эстеты.

Это смешно. Рихард Вагнер давно уже показал, как неоснователен упрек в мещанстве, посылаемый такими господами по адресу освободительного движения рабочего класса. По весьма справедливому мнению Вагнера, при внимательном отношении к делу («genau betrachtet») освободительное движение рабочего класса оказывается стремлением не к мещанству, а от мещанства к свободной жизни, к «художественной человечности» («zum künstlerishen Menschentum»). Оно есть «стремление к достойному наслаждению жизнью, материальные средства к которой человек уже не должен будет добывать путем затраты всей своей жизненной силы». Это добывание материальных средств к жизни путем затраты всей своей жизненной силы и служит теперь источником «мещанских» чувств. Постоянная забота о средствах к жизни «сделала человека слабым, подобострастным, тупым и жалким, превратила его в создание, не способное ни любить, ни ненавидеть, в гражданина, каждую минуту готового пожертвовать последним остатком своей свободной воли только для того, чтобы ему была облегчена его забота». Освободительное движение пролетариата ведет к устранению этой унижающей и развращающей человека заботы.

Вагнер находил, что только ее устранение, только осуществление освободительных стремлений пролетариата сделает истиной слова Иисуса: не заботьтесь о том, что вы будете есть, и т. д.[1]. Он имел право прибавить, что *только* осуществление указанного лишит всякого серьезного основания то противоположение эстетики и нравственности, какое мы встречаем у сторонников искусства для искусства <...>.

Плеханов Г. В. Искусство и общественная жизнь.— Избр. филос. произв. в 5-ти т., т. 5. с. 730—741.

Можно ли оправдать модернизм тем, что понятия о красоте меняются?

<...>Когда я высказал изложенные здесь взгляды, г. Луначарский сделал мне несколько возражений, главнейшие из которых я рассмотрю здесь.

Во-первых, он удивился тому, что я как будто признаю существование абсолютного критерия красоты. Но такого критерия нет. Все течет, все изменяется. Изменяются, между прочим, и понятия людей о красоте. Поэтому у нас нет возможности доказать, что современное искусство в самом деле переживает кризис безобразия.

На это я возразил и возражаю, что абсолютного критерия красоты, по-моему, нет и быть не может[2]. Понятия людей о красоте, несомненно, изменяются в ходе исторического процесса. Но если нет *абсолютного* критерия красоты, если все ее критерии *относительны,* то это еще не значит, что мы лишены всякой *объективной* возможности судить о том, хорошо ли выполнен данный художественный замысел. Положим, что художник хочет написать «женщину в синем». Если то, что он изобразит на своей картине, в самом деле будет похоже на такую женщину, то мы скажем, что ему удалось написать хорошую картину. Если же вместо женщины, одетой в синее платье, мы увидим на его полотне несколько стереометрических фигур, местами более или менее густо и более или менее грубо раскрашенных

---

[1] Die Kunst und die Revolution (*R. Wagner.* Gesammelte Schriften, B. 2, Leipzig, 1872, S. 40—41).

[2] «Не безотчетная прихоть привередливого вкуса подсказывает нам желание найти самобытные эстетические ценности, не подвластные тщеславной моде и стадному подражанию. Творческая мечта о единой нетленной красоте, жизненный образ которой «спасет мир», просветит и возродит заблудших и падших, питается неискоренимой потребностью человеческого духа проникнуть в зиждительные тайны абсолютного» (*В. Н. Сперанский.* Общественная роль философии, введение, с. XI. вып. 1. Спб., изд. «Шиповник», помечено 1913 г.). Людей, рассуждающих таким образом, логика обязывает признавать абсолютный критерий красоты. Но люди, так рассуждающие, чистокровные идеалисты, а я считаю себя не менее чистокровным материалистом. Я не только не признаю существования «единой нетленной красоты», но даже не понимаю, какой смысл может быть связан с этими словами: «единая нетленная красота». Больше того, я уверен, что этого не понимают и сами господа идеалисты. Все рассуждения о такой красоте — одна «словесность».

в синий цвет, то мы скажем, что он написал все, что угодно, но только не хорошую картину. Чем более соответствует исполнение замыслу или — чтобы употребить более общее выражение — чем больше форма художественного произведения соответствует его идее, тем оно удачнее. Вот вам и объективное мерило. И только потому, что подобное мерило существует, мы имеем право утверждать, что рисунки, например, Леонардо да Винчи лучше рисунков какого-нибудь маленького Фемистоклюса, пачкающего бумагу для своего развлечения. Когда Леонардо да Винчи рисовал, скажем, старика с бородой, то у него и выходил старик с бородой. Да еще как выходил! Так что при виде его мы говорим: как живой! А когда Фемистоклюс нарисует такого старика, то мы лучше сделаем, если во избежание недоразумений подпишем: это старик с бородой, а не что-нибудь другое. Утверждая, что не может быть объективного мерила красоты, г. Луначарский совершил тот самый грех, каким грешат столь многие буржуазные идеологи до кубистов включительно: грех крайнего субъективизма. Мне совершенно непонятно, каким образом может грешить таким грехом человек, называющий себя марксистом.

Надо прибавить, однако, что термин «красота» употреблен здесь мною в очень широком, если хотите, в слишком широком смысле: *прекрасно* нарисовать старика с бородою — не значит нарисовать *прекрасного,* то есть красивого, старика. Область искусства гораздо шире области «прекрасного». Но во всей его широкой области с одинаковым удобством может применяться указанный мною критерий: соответствие формы идее. Г. Луначарский утверждал (если я правильно понял его), что форма может вполне соответствовать также и ложной идее. Но с этим я не могу согласиться. Вспомним пьесу де Кюреля «Le Repas du lion»[1]. В основе этой пьесы лежит, как мы знаем, та ложная идея, что предприниматель относится к своим рабочим так же, как лев относится к шакалам, питающимся теми крохами, которые падают с его царского стола. Спрашивается, мог ли бы де Кюрель верно выразить в своей драме эту ошибочную идею? Нет! Эта идея потому и ошибочна, что противоречит действительным отношениям между предпринимателем и его рабочими. Изобразить ее в художественном произведении — значит исказить действительность. А когда художественное произведение искажает действительность, тогда оно неудачно. Вот почему «Le Repas du lion» гораздо ниже таланта де Кюреля, и по той же самой причине пьеса «У царских врат» гораздо ниже таланта Гамсуна.

Во-вторых, г. Луначарский упрекнул меня в излишнем объективизме изложения. Он, по-видимому, согласился с тем, что яблоня должна приносить яблоки, а грушевое дерево —

---

[1] «Трапеза льва» (*франц.*).

груши. Но он заметил, что между художниками, стоящими на буржуазной точке зрения, есть колеблющиеся и что таких надо убеждать, а не предоставлять стихийной силе буржуазных влияний.

Признаюсь, этот упрек я считаю еще менее понятным, нежели первый. В своем «реферате» я сказал и — мне хотелось бы думать это — показал, что современное искусство падает[1]. Как на причину этого явления, к которому не может остаться равнодушным ни один человек, искренне любящий искусство, я указал на то обстоятельство, что большинство нынешних художников держится буржуазной точки зрения и остается совершенно недоступным для великих освободительных идей нашего времени. Спрашивается, как может повлиять это указание на колеблющихся? Если оно убедительно, то оно должно побуждать колеблющихся к переходу на точку зрения пролетариата. А это все, чего можно требовать от реферата, посвященного рассмотрению вопросов искусства, а не изложению и защите принципов социализма.

Last, not least[2]. Г. Луначарский, считая невозможным доказать падение буржуазного искусства, находит, что я поступил бы рациональнее, если бы противопоставил буржуазным идеалам стройную систему — так, помнится мне, выразился он — противоположных им понятий. И он сообщил аудитории, что такая система будет со временем выработана. А такое возражение уже окончательно превосходит мое понимание. Если система эта только еще *будет* выработана, то ясно, что ее пока еще нет. А если ее нет, то как же я мог противопоставить ее буржуазным взглядам? Да что это за стройная система понятий? Современный научный социализм, несомненно, представляет собою вполне стройную теорию. И он имеет то преимущество, что *уже* существует. Но, как я уже сказал, было бы очень странно, если бы я, взявшись читать «реферат» на тему «искусство и общественная жизнь», стал излагать учение современного научного социализма, например теорию прибавочной стоимости. Хорошо только то, что является вовремя и на своем месте. Возможно, однако, что под стройной системой понятий г. Луначарский разумел те соображения о пролетарской культуре, с кото-

---

[1] Боюсь, что и здесь может быть недоразумение. Слово «падает» означает у меня, comme de raison [здраво рассуждая], *целый процесс, а не отдельное* явление. Процесс этот еще не закончился, как не закончился и социальный процесс падения буржуазного порядка. Странно было бы поэтому думать, что нынешние буржуазные идеологи окончательно неспособны дать какие-нибудь выдающиеся произведения. Такие произведения возможны, разумеется, и теперь. Но шансы их появления роковым образом уменьшаются. Кроме того, даже и выдающиеся произведения носят на себе теперь печать эпохи упадка. Возьмем хоть вышеназванную русскую троицу: если г. Философов лишен всякого таланта в какой бы то ни было области, то г-жа Гиппиус имеет некоторый художественный талант, а г. Мережковский — даже и очень талантливый художник. Но легко видеть, что например, его последний роман («Александр I») непоправимо испорчен его религиозной манией, которая в свою очередь есть явление, свойственное эпохе упадка. В такие эпохи даже и очень большие таланты далеко не дают всего того, что они могли бы дать при более благоприятных общественных условиях.

[2] Последнее, но не менее важное.

рыми не так давно выступил в печати его ближайший единомышленник г. Богданов. В таком случае его последнее возражение сводилось к тому, что я еще бы больше навострился, когда бы у г. Богданова немного поучился. Благодарю за совет. Но не намерен воспользоваться им. А тому, кто по неопытности заинтересовался бы брошюрой г. Богданова «О пролетарской культуре», я напомню, что брошюра эта была довольно удачно осмеяна в «Современном мире» другим ближайшим единомышленником г. Луначарского — г. Алексинским.

Плеханов Г. В. Искусство и общественная жизнь.— Избр. филос. произв. в 5-ти т., т. 5, с. 745—748.

Мнимое новаторство модернизма и сила денег. Возможность перехода художников на сторону рабочего класса

1

<...>Воюя...на словах с мещанством, современные буржуазные эстеты сами поклоняются золотому тельцу не хуже заурядненьшего мещанина. «Думают, что есть движение в области искусства,— говорит Моклер,— на самом деле есть движение на бирже картин, где спекулируют также на неизданных гениев»[1]. Прибавлю мимоходом, что этой спекуляцией на неизданных гениев объясняется, между прочим, та лихорадочная погоня за «новым», которой предается большинство нынешних художников. К «новому» люди всегда стремятся потому, что их не удовлетворяет старое. Но вопрос в том, *почему* оно не удовлетворяет их. Многих и многих современных художников старое не удовлетворяет единственно потому, что, пока за него держится публика, их собственная гениальность остается «неизданной». На восстание против старого их толкает не любовь к какой-нибудь новой идее, а все к той же «единственной реальности», все к тому же милому «я». Но такая любовь не вдохновляет художника, а только предрасполагает его смотреть с точки зрения пользы даже на «кумир Бельведерский». «Денежный вопрос так сильно сплетается с вопросом искусства, — продолжает Моклер, — что художественная критика чувствует себя как бы в тисках. Лучшие критики не могут высказать то, что они думают, а остальные высказывают только то, что считают уместным в данном случае, так как надо же жить

[1] *Моклер.* Три кризиса современного искусства. Париж, 1906, с. 319—320.

своими писаниями. Я не говорю, что этим надо возмущаться, но не мешает отдать себе отчет в сложности проблемы»[1].

Мы видим: *искусство для искусства превратилось в искусство для денег.* И вся заинтересовавшая Моклера проблема сводится к определению причины, по которой это произошло. А ее не так трудно определить. «Было время, как, например, средние века, когда обменивался только избыток, излишек производства над потреблением.

Было еще другое время, когда не только излишек, но все продукты целиком, все произведения промышленности перешли в область торговли, когда производство стало в полную зависимость от обмена...

Наконец пришло время, когда все, на что люди привыкли смотреть, как на неотчуждаемое, делается предметом обмена и торга, становится отчуждаемым. В это время даже те вещи, которые прежде были передаваемы другим, но не обмениваемы, были даримы, но не продаваемы, были приобретаемы, но не покупаемы — добродетель, любовь, убеждение, знание, совесть,— все стало, наконец, продажным. Это — время общей порчи, время всеобщей продажности или — выражаясь языком политической экономии — время, когда всякая вещь, материальная или нравственная, сделалась продажной стоимостью, выносится на рынок, чтобы найти там свою истинную оценку»[2].

Можно ли удивляться тому, что во время всеобщей продажности искусство тоже делается продажным?

Моклер не хочет сказать, нужно ли возмущаться этим. У меня тоже нет желания оценивать это явление с точки зрения нравственности. Я стремлюсь, по известному выражению, не плакать, не смеяться, а понимать. Я не говорю: современные художники «должны» вдохновляться освободительными стремлениями пролетариата. Нет, если яблоня *должна* родить яблоки, а грушевое дерево приносить груши, то художники, стоящие на точке зрения буржуазии, *должны* восставать против указанных стремлений. *Искусство времен упадка «должно»* быть упадочным (декадентским). Это неизбежно. И напрасно мы стали бы «возмущаться» этим. Но, как справедливо говорит «Манифест Коммунистической партии», «в те периоды, когда борьба классов близится к развязке, процесс разложения в среде господствующего класса, внутри всего старого общества, достигает такой сильной степени, что некоторая часть господствующего сословия отделяется от него и примыкает к революционному классу, несущему знамя будущего. Как часть дворянства соединилась некогда с буржуазией, так переходит теперь к пролетариату часть буржуазии, именно буржуа-идеологи, которые возвысились до теоретического понимания всего хода исторического движения».

---

[1] *Моклер.* Три кризиса современного искусства, с. 321.
[2] *К. Маркс.* Нищета философии. Спб., 1906, с. 3—4.

Между буржуа-идеологами, переходящими на сторону пролетариата, мы видим очень мало художников. Это объясняется, вероятно, тем, что «возвыситься до теоретического понимания всего хода исторического движения» могут только те, которые думают, а современные же художники — в отличие, например, от великих мастеров эпохи Возрождения — думают чрезвычайно мало[1]. Но как бы там ни было, можно с уверенностью сказать, что всякий сколько-нибудь значительный художественный талант в очень большой степени увеличит свою силу, если проникнется великими освободительными идеями нашего времени. Нужно только, чтобы эти идеи вошли в его плоть и в его кровь, чтобы он выражал их именно как художник[2]. Нужно также, чтобы он умел оценить по его достоинству художественный модернизм нынешних идеологов буржуазии. Господствующий класс находится теперь в таком положении, что идти вперед — значит для него опускаться вниз. И эту его печальную судьбу разделяют с ним все его идеологи. Наиболее передовые из них — это как раз те, которые опустились ниже всех своих предшественников.<...>

Плеханов Г. В. Искусство и общественная жизнь.— Избр. филос. произв. в 5-ти т., т. 5, с. 742—745.

2

Вывод окончат[ельный]

Я не говорю: «искусство должно». Нет. Яблоня должна родить яблоки, а не персики. Буржуазное искусство должно выражать буржуазные идеалы и настроения. Бур[жуазное] искусство времени упадка должно быть упадочным, декадентским. Но в момент упадка, как заметил Маркс и Энгельс, отдельные группы переходят на сторону нового класса. Их миросозерцание выиграет от этого. То же будет и с теми художниками, которые перейдут теперь на сторону пролетариата. При данных размерах таланта каждый из них сделает гораздо больше. Но такие художники не должны повторять за Пушкиным, что они рождены не для битв и не для житейских волнений. Именно для битв, и в них надо искать вдохновения.

---

[1] «Мы имеем здесь в виду недостаток общей культуры, характерный для большинства молодых художников. При постоянном общении с ними вы быстро обнаружите, что, в общем, они невежественны... не способны понять идейные противоречия и драматизм современных ситуаций или равнодушны к ним, они творят с усилием, в стороне от всякого интеллектуального или социального движения, замкнувшись в круг технических проблем, поглощенные гораздо больше формальной стороной живописи, чем ее общим значением и интеллектуальным воздействием» (*Holl.* La Jeune peinture contemporaine, Paris, 1912, p. 14—15).

[2] Тут я с удовольствием сошлюсь на Флобера. Он писал Жорж Санд: "Je crois la forme et le fond... deux entités qui n'existent jamais l'une sans l'autre" [«я считаю форму и сущность... двумя сущностями, никогда не существующими одна без другой»] (Correspondance, quatriéme série, p. 225). Кто считает возможным пожертвовать формой «для идеи», тот перестает быть художником, если и был им прежде.

Началом премудрости должно быть недоверие к модернизму в искусстве. Если чем увлек[аться], то произвед[ениями] той эпохи, когда боги были более похожи на людей, а люди на богов.

Плеханов Г. В. Искусство и литература. М., 1948, с. 286—287.

3

<...>Минуя много других интересных статуй, я останавливаюсь перед двумя бронзовыми *девочками — фабричными работницами* — бельгийского живописца и скульптора Жюля ван-Бисбрука.

Вместе с Константином Менье и Пьером Брэком Жюль ван-Бисбрук принадлежит к той группе бельгийских скульпторов, которая не только не чуждается идейного элемента в искусстве, но, напротив, придает ему очень большое значение. Недавно Виктор Руссо — тоже бельгиец — на вопрос о том, что думает он об идейности в искусстве, отвечал: «Я твердо убежден, что, оставаясь прекрасной, скульптура может черпать свое вдохновение в идее, опираться на нее. Здесь любят красивые формы. Но если через красивые формы дает себя знать лиризм великой души, то художественное произведение чрезвычайно много выигрывает от этого в своей выразительности. В чем заключается задача скульптуры? В том, чтобы запечатлеть на веществе душевное волнение, в том, чтобы заставить бронзу или мрамор пропеть вашу поэму, передать ее людям». Это — превосходный ответ[1]. Истинно прекрасное художественное произведение всегда выражает *«лиризм великой души»*. Чтобы с успехом идти по следам Микеланджело, надо уметь мыслить и чувствовать так, как мыслил и чувствовал великий флорентиец; надо уметь страдать страданиями окружающего общества, как страдал ими он, написавший от имени своей знаменитой статуи *«Ночь»* известное четверостишие:

Grato m'è il sonno, e più l'esser di sasso:
Mentre che'l danno e la vergogna dura,
Non veder, non sentir m'è gran ventura;
Però, non mi destar! deh, parla basso!

Менье, Брэку и Бисбруку делает большую честь то обстоятельство, что они понимают значение идейного элемента в такое время, когда большинство художников всех стран так склонно увлекаться парадоксальными внешними эффектами и когда безыдейность в искусстве, иногда облыжно именуемая раскрепощением личности, становится идеалом для многих и многих.<...>

Плеханов Г. В. Пролетарское движение и буржуазное искусство.— Избр. филос. произв. в 5-ти т., т. 5, с. 453—454.

---

[1] Этот ответ приведен в цитированной выше книге Пика "L'Arte mondiale etc.", p. 190—191.

Реакционные идеи враждебны искусству

<...>Я сказал, что нет такого произведения искусства, которое совершенно лишено было бы идейного содержания. К этому я прибавил, что не всякая идея способна лечь в основу художественного произведения. Дать истинное вдохновение художнику способно только то, что содействует общению между людьми. Возможные пределы такого общения определяются не художником, а высотой культуры, достигнутой тем общественным целым, к которому он принадлежит. Но в обществе, разделенном на классы, дело зависит еще от взаимных отношений этих классов и от того, в какой фазе своего развития находится в данное время каждый из них. Когда буржуазия только еще добивалась своего освобождения от ига светской и духовной аристократии, то есть когда она сама была революционным классом, тогда она вела за собой всю трудящуюся массу, составлявшую вместе с нею одно «третье» сословие. И тогда передовые идеологи буржуазии были также и передовыми идеологами «всей нации, за исключением привилегированных». Другими словами, тогда были сравнительно очень широки пределы того общения между людьми, средством которого служили произведения художников, стоявших на буржуазной точке зрения. Но когда интересы буржуазии перестали быть интересами всей трудящейся массы, а особенно когда они пришли во враждебное столкновение с интересами пролетариата — тогда очень сузились пределы этого общения. Если Рёскин говорил, что скряга не может петь о потерянных им деньгах, то теперь наступило такое время, когда настроение буржуазии стало приближаться к настроению скряги, оплакивающего свои сокровища. Разница лишь та, что этот скряга оплакивает такую потерю, которая уже совершилась, а буржуазия теряет спокойствие духа от той потери, которая угрожает ей в будущем. «Притесняя других,— сказал бы я словами Екклесиаста,— мудрый делается глупым». Такое же вредное действие должно оказывать на мудрого (даже на мудрого!) опасение того, что он лишится возможности притеснять других. Идеологии господствующего класса утрачивают свою внутреннюю ценность по мере того, как он созревает для погибели. Искусство, создаваемое его переживаниями, падает. Задача настоящей статьи заключается в том, чтобы дополнить сказанное по этому поводу в предыдущей статье, рассмотрев еще некоторые из наиболее ярких признаков нынешнего упадка буржуазного искусства.

Мы видели, каким путем проник мистицизм в современную художественную литературу Франции. К нему привело сознание невозможности ограничиться формой без содержания, то есть без идеи, сопровождаемое неспособностью возвыситься до понимания великих освободительных идей нашего времени. То же сознание и та же неспособность повели за собою еще многие

другие следствия, не менее мистицизма понижающие внутреннюю ценность художественных произведений.

Мистицизм непримиримо враждебен разуму. Но с разумом враждует не только тот, кто ударяется в мистицизм. С ним враждует также и тот, кто по той или по другой причине, тем или иным способом отстаивает ложную идею. И когда ложная идея кладется в основу художественного произведения, она вносит в него такие внутренние противоречия, от которых неизбежно страдает его эстетическое достоинство.

Как на пример художественного произведения, страдающего от ложности своей основной идеи, мне уже приходилось указывать на пьесу Кнута Гамсуна «У царских врат»[1].

Читатель извинит, если я опять напомню ему о ней.

В качестве героя этой пьесы перед нами выступает молодой и если, может быть, не талантливый, то во всяком случае донельзя самонадеянный писатель Ивар Карено. Он называет себя человеком «со свободными, как птица, мыслями». О чем пишет этот свободный, как птица, мыслитель? О «сопротивлении». О «ненависти». Кому же советует он сопротивляться? Кого учит он ненавидеть? Он советует сопротивляться пролетариату. Он учит ненавидеть пролетариат. Не правда ли, это герой из самых новых? Таких мы пока еще очень мало видели, чтобы не сказать: вовсе не видели, в художественной литературе. Но человек, проповедующий сопротивление пролетариату, есть самый несомненный идеолог буржуазии. Тот идеолог буржуазии, который называется Иваром Карено, кажется самому себе и своему творцу Кнуту Гамсуну величайшим революционером. Мы еще из примера первых французских романтиков узнали, что бывают такие «революционные» настроения, главная отличительная черта которых заключается в их консерватизме. Теофиль Готье ненавидел «буржуа» и в то же самое время гремел против людей, говоривших, что пора устранить буржуазные общественные отношения. Ивар Карено, очевидно, является одним из духовных потомков знаменитого французского романтика. Однако потомок пошел гораздо дальше своего предка. Он сознательно враждует с тем, к чему предок испытывал только инстинктивную неприязнь[2]. Если романтики были кон-

---

[1] См. мою статью «Сын доктора Стокмана» в моем сборнике «От обороны к нападению».

[2] Я говорю о том времени, когда Готье еще не успел износить свой знаменитый красный жилет. Впоследствии — например, во время Парижской коммуны — он был уже сознательным — да еще каким ярым! — врагом освободительных стремлений рабочего класса. Надо, впрочем, заметить, что Флобера тоже можно назвать идейным предшественником Кнута Гамсуна и даже, пожалуй, с еще большим правом. В одной из его записных книжек встречаются следующие замечательные строки: «В настоящее время Прометей должен был бы восстать уже не против бога, а против народа, этого нового бога. Старые тирании духовенства, феодалов и монархии сменились новой, более тонкой, сложной, повелительной, которая через некоторое время не оставит на земле ни одного свободного уголка». См. главу „Les carnets de Gustave Flaubert“ в книге Луи Бертрана „Gustave Flaubert“ (Paris, MCMXII, c. 255).

Это как раз та свободная, как птица, мысль, которая вдохновляет Ивара Карено. В письме к Жорж Санд от 8 сентября 1871 г. Флобер говорил: «Я думаю,

серваторами, то Ивар Карено — реакционер чистейшей воды. И притом утопист вроде щедринского дикого помещика. Ему хочется истребить пролетариат, как тому хотелось истребить мужика. Эта утопия доходит до последних пределов комизма. Но вообще все «свободные, как птица, мысли» Ивара Карено достигают до крайней степени нелепости. Пролетариат представляется ему классом, эксплуатирующим другие классы общества. Это самая ошибочная из всех свободных, как птица, мыслей Карено. И беда в том, что эту ошибочную мысль своего героя разделяет, как видно, сам Кнут Гамсун. Ивар Карено терпит у него всевозможные злоключения именно потому, что ненавидит пролетариат и «сопротивляется» ему. Из-за этого он лишается возможности получить профессорскую кафедру и даже издать свою книгу. Короче, он навлекает на себя целый ряд преследований со стороны тех *буржуа*, среди которых живет и действует. Но в какой же части света, в какой утопии обитает буржуазия, так неумолимо мстящая за «сопротивление» пролетариату? Подобной буржуазии никогда нигде не было и быть не может. Кнут Гамсун положил в основу своей пьесы идею, находящуюся в непримиримом противоречии с действительностью. А это так сильно повредило пьесе, что она вызывает смех как раз в тех местах, где по плану автора ход действия должен был бы принять трагический оборот.

Кнут Гамсун — большой талант. Но никакой талант не превратит в истину того, что составляет ее прямую противоположность. Огромные недостатки драмы «У царских врат» являются естественным следствием полной несостоятельности ее основной идеи. А несостоятельность ее идеи обусловливается неумением автора понять смысл той взаимной борьбы классов в нынешнем обществе, литературным отголоском которой явилась его драма.

Кнут Гамсун не француз. Но это нисколько не изменяет дела. Уже «Манифест Коммунистической партии» очень метко указал на то, что в цивилизованных странах благодаря развитию капитализма «национальная односторонность и ограниченность становятся теперь все более невозможными, и из многих национальных и местных литератур образуется одна всемирная литература». Правда, Гамсун родился и вырос в одной из тех стран Западной Европы, которая далеко не принадлежит

что толпа, стадо, будет всегда достойна ненависти. Важность имеет лишь небольшая группа всегда одних и тех же умов, передающих светоч один другому». В этом же письме находятся приведенные мною выше строки о всеобщем избирательном праве, будто бы составляющем стыд человеческого ума, так как благодаря ему число господствует «даже над деньгами»! (См.: *Flaubert*. Correspondance, quatrième série (1869—1880), huitième mille. Paris, 1910). В этих взглядах Ивар Карено, наверно, узнал бы свои свободные, как птица, мысли. Но взгляды эти еще не нашли своего *прямого* выражения в романах Флобера. Борьба классов в новейшем обществе должна была подвинуться далеко вперед, прежде нежели идеологи господствующего класса почувствовали потребность непосредственно выразить в литературе свою ненависть к освободительным стремлениям «народа». Но те из них, у которых со временем возникла эта потребность, уже не могли защищать «абсолютной автономии» идеологий. Напротив, они поставили идеологиям сознательную цель служить духовным оружием в борьбе с пролетариатом. Но об этом ниже.

к числу наиболее развитых в экономическом отношении. Этим и объясняется, конечно, поистине ребяческая наивность его представлений о положении борющегося пролетариата в современном ему обществе. Но экономическая отсталость его родины не помешала ему проникнуться той неприязнью к рабочему классу и тем сочувствием к борьбе с ним, которые естественно возникают теперь в буржуазной интеллигенции наиболее передовых стран. Ивар Карено есть лишь одна из разновидностей ницшеанского типа. А что такое ницшеанство? Это новое, пересмотренное и дополненное, согласно требованиям новейшего периода капитализма, издание той, уже хорошо знакомой нам борьбы с «буржуа», которая превосходно уживается с несокрушимым сочувствием к буржуазному строю. Притом же пример Гамсуна легко может быть заменен другим примером, заимствованным из современной французской литературы.<...>

Плеханов Г. В. Искусство и общественная жизнь.— Избр. филос. произв. в 5-ти т., т. 5, с. 716—720.

Зарождение в недрах упадочного искусства реакции нового типа — открыто проповедующей порабощение большинства меньшинством и культ «сверхчеловека»

1

<...>А что такое пьеса Бурже «La Barricade» [1], как не призыв, направленный известным и тоже, несомненно, талантливым художником по адресу буржуазии и приглашающий всех членов этого класса сплотиться для борьбы с пролетариатом? Буржуазное искусство становится воинственным. Его представители уже не имеют права сказать о себе, что они рождены «не для волненья и не для битв». Нет, они стремятся к битвам и вовсе не боятся связанного с ними волненья. Но во имя чего ведутся те битвы, в которых они хотят принять участие? Увы, во имя «корысти». Правда, не личной корысти: было бы странно утверждать, что такие люди, как де Кюрель или Бурже, выступают защитниками капитала в надежде на личное обогащение. «Корысть», ради которой они переживают «волненье» и стремятся к «битвам», есть корысть целого класса. Но это обстоятельство не мешает ей оставаться корыстью. А если это так, то посмотрите же, что у нас выходит.

За что презирали романтики современных им «буржуа»? Мы уже знаем за что: за то, что «буржуа» выше всего ставили, по

[1] «Баррикада» (*франц.*).

словам Теодора де Банвиля, пятифранковую монету. А что защищают в своих произведениях художники вроде де Кюреля, Бурже и Гамсуна? Те общественные отношения, которые служат для буржуазии источником большого числа пятифранковых монет. Как далеки эти художники от романтизма доброго старого времени! Что же удалило их от него? Не что иное, как неотвратимый ход общественного развития. Чем больше обострялись внутренние противоречия, свойственные капиталистическому способу производства, тем труднее делалось для художников, оставшихся верными буржуазному образу мысли, держаться теории искусства для искусства и жить, затворившись, по известному французскому выражению, в башне из слоновой кости (tour d'ivoire).

В современном цивилизованном мире, кажется, нет такой страны, буржуазная молодежь которой не сочувствовала бы идеям Фридриха Ницше. Фридрих Ницше презирал своих «сонных» (schläfrigen) современников, может быть, еще больше, нежели Теофиль Готье презирал «буржуа» своего времени. Но чем провинились в глазах Ницше его «сонные» современники? В чем состоит их главный недостаток, источник всех остальных? В том, что они не умеют мыслить, чувствовать, а главное, действовать, как это прилично людям, занимающим господствующее положение в обществе. При нынешних исторических условиях это имеет значение упрека в том, что они не проявляют достаточно энергии и последовательности в отстаивании буржуазного порядка от революционных посягательств со стороны пролетариата. Недаром Ницше с такой злобой говорит о социалистах. Но посмотрите же опять, что у нас при этом получается.

Если Пушкин и современные ему романтики упрекали «толпу» в том, что ей слишком дорог печной горшок, то вдохновители нынешних неоромантиков упрекают ее в том, что она слишком вяло отстаивает его, то есть в том, что она недостаточно дорожит им. А между тем неоромантики тоже провозглашают, подобно романтикам доброго старого времени, абсолютную автономию искусства. Но можно ли серьезно говорить об автономии того искусства, которое задается сознательной целью защиты данных общественных отношений? Конечно, нет! Такое искусство, несомненно, является утилитарным. Если же его представители презирают творчество, руководимое утилитарными соображениями, то это простое недоразумение. На самом деле им — не говоря о соображениях личной пользы, никогда не могущих иметь руководящего значения в глазах человека, истинно преданного искусству,— невыносимы только соображения, имеющие в виду пользу эксплуатируемого большинства. А польза эксплуатирующего меньшинства есть для них верховный закон. Таким образом, отношение, скажем, Кнута Гамсуна или Франсуа де Кюреля к принципу утилитаризма в искусстве на самом деле прямо противоположно отношению к нему

Теофиля Готье или Флобера, хотя эти последние тоже, как мы знаем, совсем не чужды были консервативных пристрастий. Но со времени Готье и Флобера пристрастия эти, благодаря углублению общественных противоречий, так сильно развились у художников, стоящих на буржуазной точке зрения, что теперь им несравненно труднее последовательно держаться теории искусства для искусства. Конечно, очень ошибся бы тот, кто вообразил бы, что теперь уже никто из них не держится последовательно этой теории. Но, как мы увидим сейчас, в настоящее время последовательность этого рода обходится чрезвычайно дорого.

Неоромантики, опять-таки под влиянием Ницше, очень любят воображать себя стоящими «по ту сторону добра и зла». Но что значит стоять по ту сторону добра и зла? Это значит делать такое великое историческое дело, суждения о котором не могут быть уложены в рамки данных понятий о добре и зле, возникших на почве данного общественного порядка. Французские революционеры 1793 года в борьбе с реакцией, несомненно, стояли по ту сторону добра и зла, то есть своей деятельностью противоречили тем понятиям о добре и зле, которые возникли на почве старого, отжившего порядка. Подобное противоречие, в котором всегда заключается очень много трагизма, может быть оправдано только тем, что деятельность революционеров, вынужденных пребывать временно по ту сторону добра и зла, ведет к тому, что зло отступает перед добром в общественной жизни. Чтобы взять Бастилию, нужно было вступить в борьбу с ее защитниками. А кто ведет борьбу такого рода, тот неизбежно становится на время по ту сторону добра и зла. Но поскольку взятие Бастилии обуздало тот произвол, который мог отправлять людей в заключение «ради своего удовольствия» («parce que tel est notre bon plaisir» — известное выражение французских неограниченных королей), постольку оно заставило зло отступить перед добром в общественной жизни Франции и этим оправдало временное пребывание по ту сторону добра и зла людей, боровшихся с произволом. Но не для всех, становящихся по ту сторону добра и зла, можно найти подобное оправдание. Вот, например, Ивар Карено, наверное, нисколько не поколебался бы уйти по ту сторону добра и зла ради осуществления своих «свободных, как птица, мыслей». Но, как мы знаем, общая сумма этих его мыслей выражается в словах: непримиримая борьба с освободительным движением пролетариата. Поэтому перейти по ту сторону добра и зла означало бы для него перестать стесняться в указанной борьбе даже теми немногими правами, которых удалось добиться рабочему классу в буржуазном обществе. И если бы его борьба была успешна, то она привела бы не к уменьшению зла в общественной жизни, а к его увеличению. Стало быть, его временный уход по ту сторону добра и зла лишился бы всякого оправдания, как вообще

теряет он всякое оправдание там, где совершается ради реакционных целей. Мне могут возразить, что, не находя себе оправдания с точки зрения пролетариата, Ивар Карено может найти его с точки зрения буржуазии. С этим я совершенно согласен. Но точка зрения буржуазии есть в данном случае точка зрения привилегированного меньшинства, стремящегося увековечить свои привилегии. А точка зрения пролетариата есть точка зрения большинства, требующего устранения всяких привилегий.

Вот почему сказать, что деятельность данного человека оправдывается с точки зрения буржуазии,— значит признать, что она осуждается с точки зрения всех людей, не склонных защищать интересы эксплуататоров. А этого вполне довольно с меня, так как неотвратимый ход экономического развития ручается мне за то, что число таких людей непременно будет возрастать все больше и больше.

От всей души ненавидя «сонных», неоромантики хотят движения. Но движение, к которому они стремятся, есть *охранительное* движение в его противоположности *освободительному* движению нашего времени. В этом вся тайна их психологии. И в этом же тайна того, что даже самые талантливые из них не могут создать таких значительных произведений, какие они создали бы при другом направлении своих общественных симпатий и при другом складе их образа мыслей. Мы уже видели, до какой степени ошибочна та идея, которую де Кюрель положил в основу своей пьесы: «Le Repas du lion». А ложная идея не может не вредить художественному произведению, так как она вносит ложь в психологию действующих лиц. Не трудно было бы показать, как много ложного в психологии главного героя только что названной пьесы — Жана де Санси. Но это заставило бы меня сделать отступление более длинное, чем это желательно по плану моей статьи. Возьму другой пример, который позволит мне быть более кратким.

Основная идея пьесы «La Barricade» та, что в современной классовой борьбе каждый должен участвовать вместе со своим классом. Но кого считает Бурже «самой симпатичной фигурой» своей пьесы? Старого рабочего Гошерона[1], который идет не с рабочими, а с предпринимателем. Поведение этого рабочего коренным образом противоречит основной идее пьесы и может казаться симпатичным только тому, кто совершенно ослеплен своим сочувствием к буржуазии. То чувство, которым руководится Гошерон, есть чувство раба, смотрящего с уважением на свои цепи. А мы еще со времени гр. Алексея Толстого знаем, как трудно вызвать сочувствие к самоотвержению раба во всех тех, которые не воспитаны в духе рабства. Вспомните Василия

---

[1] Это его собственные слова. См. „La Barricade“ (Paris, 1910, Préface, p. XIX).

Шибанова, так удивительно хорошо хранившего «рабскую верность». Он умер героем, несмотря на страшные пытки:

Царь, слово его все едино:
Он славит свово господина.

А между тем этот рабский героизм оставляет холодным современного читателя, который вообще вряд ли даже способен понять, как возможна у «говорящего инструмента» самоотверженная преданность по отношению к своему владельцу. А ведь старик Гошерон в пьесе Бурже — это что-то вроде Шибанова, превратившегося из холопа в современного пролетария. Нужно много ослепления, чтобы объявить его «самой симпатичной фигурой» в пьесе. И уж во всяком случае, несомненно одно: если Гошерон симпатичен, то это показывает, вопреки Бурже, что каждый из нас должен идти не с тем классом, которому принадлежит, а с тем, чье дело представляется ему более справедливым.

Своим созданием Бурже противоречит своей собственной мысли. И это опять по той же причине, по которой, притесняя других, мудрый становится глупым. Когда талантливый художник вдохновляется ошибочной идеей, тогда он портит свое собственное произведение. А современному художнику невозможно вдохновиться правильной идеей, если он желает отстаивать буржуазию в ее борьбе с пролетариатом.

Я сказал, что художникам, стоящим на буржуазной точке зрения, теперь несравненно труднее, чем прежде, последовательно держаться теории искусства для искусства. Это признает, между прочим, и Бурже. Он выражается даже гораздо решительнее. «Роль безразличного летописца,— говорит он,— невозможна для ума, способного мыслить, и для сердца, способного чувствовать, когда речь идет об этих ужасных внутренних войнах, от которых зависит, как кажется по временам, вся будущность отечества и цивилизации» [1]. Но здесь пора оговориться. Человек, обладающий мыслящим умом и отзывчивым сердцем, в самом деле не может оставаться равнодушным зрителем гражданской войны, происходящей в современном обществе. Если его поле зрения сужено буржуазными предрассудками, он окажется по одну сторону «баррикады», если он этими предрассудками не заражен, то — по другую. Это так. Но не все дети буржуазии — да, конечно, и всякого другого класса — обладают мыслящим умом. Те же из них, которые мыслят, не всегда имеют отзывчивое сердце. Таким и теперь легко оставаться последовательными сторонниками теории искусства для искусства. Она как нельзя лучше соответствует равнодушию к общественным, хотя бы и узкоклассовым, интересам. А буржуазный общественный строй едва ли не больше всякого дру-

[1] La Barricade. Préface, p. XXIV.

гого может развить подобное равнодушие. Где целые поколения воспитываются в духе пресловутого принципа: каждый за себя, а бог за всех,— там весьма естественно появление эгоистов, думающих только о себе и интересующихся только собою. И мы в самом деле видим, что в среде современной буржуазии таких эгоистов встречается едва ли не больше, чем когда бы то ни было. На этот счет у нас есть весьма ценное свидетельство одного из самых видных ее идеологов, именно — Мориса Барреса.

«Наша нравственность, наша религия, наше национальное чувство, все это рушилось,— говорит он.— Мы не можем заимствовать из них жизненных правил. И в ожидании того времени, когда наши учителя установят для нас достоверные истины, нам приходится держаться за единственную реальность, за наше «я»» [1].

Когда у человека все «рушилось», кроме его собственного «я», тогда ничто не мешает ему играть роль спокойного летописца великой войны, происходящей в недрах современного общества. Впрочем, нет. И тогда есть нечто, мешающее ему играть эту роль. Этим нечто будет как раз то отсутствие всякого общественного интереса, которое так ярко характеризуется в приведенных мною строках Барреса. Зачем станет выступать в качестве летописца общественной борьбы человек, нимало не интересующийся ни борьбой, ни обществом? Все, касающееся такой борьбы, будет навевать на него непреодолимую скуку. И если он художник, то он в своих произведениях не сделает на нее и намека. Он и там будет заниматься «единственной реальностью», то есть своим «я». А так как его «я» может все-таки соскучиться, не имея другого общества, кроме самого себя, то он придумает для него фантастический, «потусторонний» мир, высоко стоящий над землею и над всеми земными «вопросами». Так и делают многие из нынешних художников. Я не клевещу на них. Они сами признаются в этом. Вот что пишет, например, наша соотечественница госпожа З. Гиппиус: «Я считаю естественной и необходимейшей потребностью человеческой природы — молитву. Каждый человек непременно молится или стремится к молитве, все равно — сознает он это или нет, все равно, в какую форму выливается у него молитва и к какому Богу обращена. Форма зависит от способностей и наклонностей каждого. Поэзия вообще, стихосложение в частности, словесная музыка,— это лишь одна из форм, которую принимает в нашей душе молитва» [2].

Разумеется, совершенно неосновательно это отождествление «словесной музыки» с молитвой. В истории поэзии были очень длинные периоды, в течение которых она не имела ровно никакого отношения к молитве. Но спорить об этом нет надобности. Мне важно было здесь лишь познакомить читателя с термино-

---

[1] Sous l'oeil des barbares. éd. 1901, p. 18.
[2] [*Гиппиус З.*] Собрание стихотворений. [М., 1904]. Предисл., с. II.

логией г-жи Гиппиус, так как незнакомство с этой терминологией могло привести его в некоторое недоумение при чтении следующих отрывков, важных для нас уже по своему существу.

Госпожа Гиппиус продолжает: «Виноваты ли мы, что каждое «я» теперь сделалось особенным, одиноким, оторванным от другого «я» и потому непонятным ему и ненужным? Нам, каждому, страстно нужна, понятна и дорога наша молитва, нужно наше стихотворение — отражение мгновенной полноты нашего сердца. Но другому, у которого заветное «свое» — другое, непонятна и чужда моя молитва. Сознание одиночества еще более отрывает людей друг от друга, обособляет, заставляет замыкаться душу. Мы стыдимся своих молитв и, зная, что все равно не сольемся в них ни с кем, говорим, слагаем их уже вполголоса, про себя, намеками, ясными лишь для себя» [1].

Когда индивидуализм достигает такой крайней степени, тогда в самом деле исчезает, как весьма справедливо говорит г-жа Гиппиус, «возможность общения именно в молитве (то есть в поэзии.— *Г. П.*), общность молитвенного (то есть поэтического.— *Г. П.*) порыва». Но от этого не может не страдать поэзия и вообще искусство, служащее одним из средств общения между людьми. Еще библейский Иегова весьма основательно заметил, что не добро быть человеку едину. И это прекрасно подтверждается примером самой г-жи Гиппиус. В одном из ее стихотворений мы читаем:

Беспощадна моя дорога,
Она меня к смерти ведет,
Но люблю я себя, как Бога,
Любовь мою душу спасет.

В этом позволительно усомниться. Кто любит «себя, как Бога»? Беспредельный эгоист. А беспредельный эгоист вряд ли способен спасти чью-нибудь душу.

Но дело вовсе не в том, будут ли спасены души г-жи Гиппиус и всех тех, которые, подобно ей, любят «себя, как Бога». Дело в том, что, подобно ей, любящие себя, как Бога, не могут иметь никакого интереса к тому, что происходит в окружающем их обществе. Их стремления по необходимости будут до последней степени неопределенны. В стихотворении «Песня» г-жа Гиппиус «поет»:

Увы, в печали безумной я умираю.
Я умираю,
Стремлюсь к тому, чего я не знаю,
Не знаю...
И это желание не знаю откуда,
Пришло откуда,
Но сердце хочет и просит чуда,
Чуда!
О, пусть будет то, чего не бывает,
Никогда не бывает!

---

[1] [*Гиппиус З.*] Собрание стихотворений. Предисл., с. III.

Мне бледное небо чудес обещает,
Оно обещает.
Но плачу без слез о неверном обете,
О неверном обете...
Мне нужно то, чего нет на свете,
Чего нет на свете.

Это, пожалуй, и недурно сказано. Человеку, который «любит себя, как Бога» и утратил способность общения с другими людьми, остается только «просить чуда» и стремиться к тому, «чего нет на свете»: то, что есть на свете, для него не может быть интересным. У Сергеева-Ценского поручик Бабаев говорит: «Бледная немочь выдумала искусство»[1]. Этот философствующий сын Марса сильно заблуждается, полагая, что *всякое* искусство выдумано бледной немочью. Но совершенно неоспоримо, что искусство, стремящееся к тому, «чего нет на свете», создается «бледной немочью». Оно характеризует собою упадок целой системы общественных отношений и потому очень удачно называется декадентским.

Правда, та система общественных отношений, упадок которой характеризуется этим искусством, то есть система капиталистических отношений производства, еще далека от упадка на нашей родине. У нас в России капитализм еще не окончательно справился со старым порядком. Но русская литература со времени Петра I находится под сильнейшим влиянием западноевропейским. Поэтому в нее нередко проникают такие течения, которые, вполне соответствуя западноевропейским общественным отношениям, гораздо меньше соответствуют сравнительно отсталым отношениям в России. Было время, когда некоторые наши аристократы увлекались учением энциклопедистов[2], соответствовавшим одной из последних фаз борьбы третьего сословия с аристократией во Франции.<...>

Плеханов Г. В. Искусство и общественная жизнь.— Избр. филос. произв. в 5-ти т., т. 5, с. 722—730.

2

<...>Нынешние проповедники порабощения народной массы весьма скептически относятся к доблести эксплуататоров из буржуазной среды. Поэтому они весьма охотно мечтают о появлении во главе государства гениального сверхчеловека, который силой своей железной воли утвердит шатающееся теперь здание классового господства. Декаденты, не чуждые политических интересов, часто являются горячими поклонниками Наполеона I.

---

[1] [*Сергеев-Ценский С. Н.*] Рассказы, т. II. [Спб., 1908,] с. 128.
[2] Известно, например, что сочинение Гельвеция "De l'homme" было издано в 1772 г. в Гааге одним из князей Голицыных.

Если Ренану нужно было сильное правительство, которое заставляло бы «добрую деревенщину» трудиться за него в то время, когда он предается размышлениям, то нынешним эстетам необходим такой общественный строй, который вынуждал бы пролетариат трудиться в то время, как они предаются возвышенному наслаждению... вроде рисования и раскрашивания кубов и других стереометрических фигур. Органически неспособные к какому-нибудь серьезному труду, они испытывают искреннейшее негодование при мысли о таком общественном строе, в котором совсем не будет бездельников.

С волками жить, по-волчьи выть<...>

Плеханов Г. В. Искусство и общественная жизнь.— Избр. филос. произв. в 5-ти т., т. 5, с. 742.

3

К плану
О вырождении реализма

NB
Huysmanns
Bourget —

буржуазный теоретик борьбы классов, т. е. отрицатель, значит теории иск[усства] для иск[усства]. Де Кюрель, Гамсун. Начали проповедью безыдейности, а кончили проповедью реакционных идей. До какой степени немыслима безыдейность.

Плеханов Г. В. Записи прений, мысли, заметки.— Искусство и литература, с. 293.

Мнимая левизна и антимещанство декадентов

<...>Далеко не всякий «антимещанин» может претендовать на звание идеолога пролетариата. Это ясно для всякого, знакомого с историей литературных течений на Западе. К сожалению, эта история известна у нас далеко не всем интересующимся общественными вопросами, а этим и создается возможность указанной г. И. вредной игры. Еще недавно, можно сказать совсем на днях, у нас в плащ «идеолога пролетариата» кутались люди, не имевшие за душой ничего, кроме романтической — то есть мещанской par excellence — ненависти к мещанству. Немало таких людей фигурировало в числе сотрудников газеты «Новая жизнь». Один из них, г. Минский, несколько месяцев спустя после закрытия названной газеты с победоносным видом указал на тот факт, что наши поэты-декаденты по большей части примкнули к крайним течениям нашего освободительного движения, между тем как защитники

реализма в искусстве обнаружили гораздо менее склонности к этим течениям. Факт указан верно. Но он совсем не доказывает того, что хотелось доказать г. Минскому. Ведь и во Франции многие из тех противников «мещанства», которые сами были насквозь пропитаны мещанским духом, — например, Бодлер — очень увлекались движением 1848 года, что не помешало им отвернуться от него, как только оно оказалось побежденным. Люди этого разряда, мнящие себя могучими «сверхчеловеками», на самом деле до крайности слабы и, как все слабое, естественно тяготеют к силе. Но они не являются новым элементом силы, а представляют собой *отрицательную величину*, от которой полезно *отделаться* для того, чтоб не ослаблять силы движения. И много греха взяли у нас на свою душу те защитники рабочих интересов, которые братались с этими господами.<...>

Плеханов Г. В. Предисловие к третьему изданию сборника «За двадцать лет».— Литература и эстетика в 2-х т., т. 1. М., 1958, с. 128.

Евангелие от декаданса

«Религиозные вопросы имеют ныне общественное значение. О религиозных интересах, как о таковых, не может быть больше речи. Только теолог может еще думать, что дело идет о религии, как о таковой».

К. Маркс

I

Гг. Луначарский и Горький провозглашают человека богом на том основании, что другого бога нет и быть не может. Но большинство наших религиозных писателей высказываются против такого pronuntiamento[1]. С особенной страстностью восстает против него г. Д. Мережковский. Он говорит: «Сознательное христианство есть религия бога, который стал человеком; сознательное босячество, антихристианство, есть религия человека, который хочет стать богом. Это последнее, конечно, обман. Ведь исходная точка босячества — «существует *только* человек», нет бога, бог — ничто; и следовательно, «человек — бог» значит: человек — ничто. Мнимое обожествление приводит к действительному уничтожению человека».

Мы сейчас увидим, по какому поводу заговорил г. Мережковский о «сознательном босячестве»; теперь же я ограничусь пока тем замечанием, что г. Мережковский совершенно прав в своем отрицательном отношении к «религии человека, кото-

[1] Провозглашения.

рый хочет стать богом»[1]. Как я уже заметил это во второй статье, очень слаба логика тех людей, которые сначала объявляют бога фикцией, а затем признают человека богом: ведь человек не фикция, не вымысел, а реальное существо. Но если г. Мережковский — а с ним и большинство наших религиозных искателей — правильно указывает слабую сторону религии «человекобожества», то это еще не значит, что он сам находит правильную точку зрения в религиозном вопросе. Нет, он ошибается нисколько не меньше г. А. Луначарского. Но он ошибается на другой лад, и нам нужно определить теперь, в чем заключается главная отличительная черта его собственной ошибки: определение этой черты даст нам возможность понять одно из самых интересных (с точки зрения социальной психологии) явлений в нашем современном богоискательстве.

Г-н Д. Мережковский имеет весьма лестное мнение о своем образовании. Он причисляет себя к людям, проникшим до глубины европейской культуры[2]. Это его лестное и скромное мнение о самом себе, разумеется, очень и очень преувеличено: до глубины европейской культуры ему далеко, но во всяком случае надо признать, что он по-своему очень образованный человек. И этот очень образованный человек не принадлежит ни к одной из реакционных или хотя бы только консервативных общественных групп.

Где там! Он, напротив, считает себя сторонником такой революции, перед которой должна побледнеть от ужаса прозаическая и мещанская Западная Европа. Тут, конечно, опять есть огромное преувеличение. Мы увидим, что у Западной Европы нет решительно никаких оснований бледнеть перед такими революционерами, как г. Мережковский и его религиозные единомышленники. Но все-таки верно то, что г. Мережковский недоволен существующим порядком вещей. Казалось бы, что это обстоятельство должно вызывать симпатию к нему во всех идеологах пролетариата. А между тем трудно представить себе такого идеолога пролетариата, который отнесся бы к г. Мережковскому иначе как с негодующим смехом. Почему же это так?

Конечно, не потому, что у нашего автора есть слабость кстати и некстати поминать черта. Эта слабость очень смешна; но она совершенно безвредна. Дело совсем не в ней. Оно в том, что даже там, где г. Мережковский хочет быть крайним революционером, он обнаруживает такие стремления, которым отнюдь не могут сочувствовать идеологи рабочего класса. И вот эти-то стремления и выражаются в его религиозном «искательстве».

---

[1] См. «Грядущий хам» и т. д. (1906, с. 66).
[2] См. его статью „Religion und Revolution“ в сборнике “Der Zar und die Revolution“ (München und Leipzig, 1908, S. 161).

Теоретические претензии, с которыми г. Мережковский подходит к вопросу о религии, поразительно мало соответствуют тем теоретическим средствам, которые находятся в его распоряжении. Это всего лучше видно там, где он критикует так называемое им сознательное босячество. Вот посмотрите. Он пишет: «*Человеческий, только человеческий*» разум, отказываясь от единственно возможного утверждения абсолютной свободы и абсолютного бытия человеческой личности *в боге,* тем самым утверждает абсолютное рабство и абсолютное ничтожество этой личности в мировом порядке, делает ее слепым орудием слепой необходимости — «фортепианною клавишей» или «органным штифтиком», на котором играют законы природы, чтобы, поиграв, уничтожить. Но человек не может примириться с этим уничтожением. И вот, для того чтобы утвердить *во что бы то ни стало* свою абсолютную свободу и абсолютное бытие, он принужден отрицать то, что их отрицает, то есть мировой порядок, законы естественной необходимости и, наконец, законы собственного разума. Спасая свое человеческое достоинство, человек бежит от разума в безумие, от мирового порядка в «разрушение и хаос»[1].

Что значит «абсолютная свобода», утвердить которую человек хочет, по словам г. Мережковского, *«во что бы то ни стало»?* И почему человек, лишенный возможности утвердить абсолютную свободу, должен считать себя слепым орудием необходимости? Это неизвестно. Если бы г. Мережковскому в самом деле удалось проникнуть до глубины европейской культуры, то он выказал бы гораздо больше осторожности в обращении с понятиями «свобода», «необходимость». В самом деле, еще Шеллинг говорил, что если бы данный индивидуум был безусловно свободен, то все остальные люди были бы безусловно несвободны и свобода была бы невозможна. В применении к истории это значит — как это выяснил тот же Шеллинг в другом своем сочинении,— что *свободная* (сознательная) деятельность человека предполагает *необходимость* как основу человеческих поступков. Короче, по Шеллингу, наша *свобода* не есть пустое слово только в том случае, если действия наших ближних *необходимы.* А это значит, что европейская «культура» в лице своих глубочайших мыслителей уже разрешила ту антиномию, которую выдвигает теперь г. Мережковский в своей критике «сознательного босячества». И она сделала это не сегодня, не вчера, а более ста лет тому назад. Это обстоятельство уже дает нам полную возможность судить о том, как огромно несоответствие между теоретическими претензиями г. Мережковского и теми теоретическими средствами, которые находятся в его распоряжении: наш будто бы глубоко культурный автор отстал от философской мысли культурной

---

[1] Грядущий хам, с. 59. Курсив в подлиннике.

Европы более, чем на целое столетие. Это как нельзя более комично!

II

По словам г. Мережковского, общая метафизическая исходная точка интеллигента и босяка сводится к механическому миросозерцанию, то есть к «утверждению как единственно реального того мирового порядка, который отрицает абсолютную свободу и абсолютное бытие человеческой личности в боге и который делает из человека «фортепианную клавишу» или «органный штифтик» слепых сил природы». В подтверждение этого он ссылается на уже цитированные мною (во второй статье) рассуждения одного из босяков Горького: «Существуют законы и силы. Как можно им противиться, ежели у нас все орудия в уме нашем, а он тоже подлежит законам и силам? Очень просто. Значит, живи и не кобенься, а то сейчас же разрушит в прах сила». На вопрос своего собеседника: «Значит, человеку некуда податься?» — босяк с несокрушимой уверенностью отвечает: «Ни на вершок! Никому ничего не известно... Тьма!» И этот его ответ представляется г. Мережковскому как две капли воды похожим на тот окончательный вывод, к которому приходит «механическое миросозерцание». Он говорит: «Это ведь и есть научное ignoramus, не знаем, спустившееся до босяцкого «дна». И здесь, «на дне», оно будет иметь точно такие же последствия, как там, на интеллигентской поверхности». Но, говоря это, г. Мережковский — разумеется, совершенно бессознательно — показывает не то, что «научное ignoramus» совпадает с рассуждениями босяка, а то, что он сам — босяк в вопросах этого рода.

Люди, трудами которых создавались элементы «механического миросозерцания», то есть естествоиспытатели, — очень часто были совершенно беззаботны насчет философии. И поскольку они были беззаботны на ее счет, постольку они совершенно не интересовались вопросами о том, как относится понятие о человеческой свободе к понятию о естественной необходимости. Но поскольку они интересовались философией и поскольку они занимались вопросом о взаимном отношении названных мною понятий, постольку они приходили к выводам, не имеющим ничего общего с разглагольствованиями несчастного горьковского пропойцы. Знаменитое ignoramus — вернее, ignorabimus[1] — Дюбуа-Реймона относится к вопросу о том, почему колебания известным образом организованной материи сопровождаются так называемыми психическими явлениями. И то обстоятельство, что наука лишена возможности найти ответы на *подобные* вопросы, еще не дает г. Мережковскому ни малейшего права приписывать ее мыслящим, то есть

[1] Не знаем — вернее, не узнаем (*латин.*).

философски развитым, представителям нелепое противопоставление «человека» силам природы. Современным естествоиспытателям достаточно было усвоить себе приобретения классического немецкого идеализма, то есть выводы Шеллинга и Гегеля, чтобы смотреть на такое противопоставление как на один из самых ярких образчиков самого ребяческого вздора. Уже со времен Бэкона и Декарта естествоиспытатели смотрели на человека как на возможного господина природы: tantum possumus quantum scimus (столько можем, сколько знаем). И это измерение власти человека над природой объемом знания ее законов, как небо от земли, далеко от того «*некуда податься*», которое г. Мережковский навязывает науке в качестве ее окончательного вывода. И тот факт, что г. Мережковский мог навязать науке этот смешной вывод, еще раз показывает нам, как велико несоответствие между его теоретическими претензиями и теми теоретическими средствами, которыми он располагает.

Г-н Мережковский думает, что всякий сторонник «механического миросозерцания» *должен* смотреть на человека, как на «фортепианную клавишу» или «органный штифтик» слепых сил природы. Это пустяки. Но пустяки тоже являются не без причины. Почему же придумал свои пустяки наш «глубоко культурный» автор? Потому, что он не может отделаться от точки зрения анимизма.

III

С точки зрения анимизма, достигшего известной степени развития, человек, как и вся вселенная, есть создание бога или богов. С тех пор как человек приучается смотреть на бога как на своего отца, он естественно начинает считать его источником всяких благ. И так как свобода во всех ее разновидностях представляется ему благом, то он и видит в боге источник своей свободы. Поэтому нет ничего удивительного в том, что отрицание бога представляется ему отрицанием свободы. Эта психологическая аберрация вполне естественна на известной стадии умственного развития человечества. Но она все-таки есть не более как аберрация. Основывать на ней критику механического миросозерцания — значит просто-напросто не понимать ее природы и обнаруживать наивность, совсем не достойную «глубоко культурного» человека.

Г-н Мережковский продолжает: «Прежде всего — вывод: нет бога; или, вернее: человеку нет никакого дела до бога, между человеком и богом нет соединения, связи, религии, ибо religio и значит *связь* человека с богом»[1].

---

[1] Грядущий хам, с. 61.

Само собою разумеется, что если нет бога, то между человеком и богом нет другой связи, кроме той, которая существует между человеком и его вымыслом. Но в этом «выводе» как таковом нет ничего страшного.

Почему же его так боится г. Мережковский? Наш автор отвечает: «Этот догматический позитивизм (потому что у позитивизма есть тоже своя догматика, своя метафизика и даже своя мистика) неизбежно приводит к догматическому материализму: «Брюхо в человеке — главное дело. А как брюхо спокойно, значит, и душа жива, — всякое деяние человеческое от брюха происходит». Утилитарная нравственность — только переходная ступень, на которой нельзя остановиться между старою метафизическою моралью и тем крайним, но неизбежным выводом, который делает Ницше из позитивизма,— откровенным *аморализмом,* отрицанием всякой человеческой нравственности. Интеллигент не сделал этого крайнего вывода потому, что был удержан от него бессознательными пережитками метафизического идеализма. Босяка уже ничто не удерживает; и в этом отношении, так же как и во многих других, он опередил интеллигента: босяк — откровенный и почти сознательный аморалист» [1].

Здесь под догматическим позитивизмом г. Мережковский понимает собственно материализм: ведь известно, что позитивизм новейшего толка (позитивизм Маха, Авенариуса, Петцольда) отрицает механическое объяснение природы. Поэтому я и могу ограничиться рассмотрением того, в какой мере применима к материализму мысль, заключающаяся в только что приведенных мною строках г. Мережковского. А едва возникает передо мною этот вопрос, мне вспоминаются следующие слова Энгельса, бывшего, как известно, одним из самых замечательных материалистов XIX столетия.

«Под материализмом, — говорит он,— филистер понимает обжорство, пьянство, тщеславие и плотские наслаждения, жадность и скупость, стремление к наживе и биржевые плутни,— короче, все те грязные пороки, которым он сам предается втайне. Идеализм означает у него веру в добродетель, любовь ко всему человечеству и вообще «лучший мир, о котором он кричит перед другими и в который сам начинает веровать разве лишь тогда, когда у него болит с похмелья [голова] или когда он обанкротился, словом, когда ему приходится переживать неприятные последствия «материалистических» излишеств. Любимая поговорка филистера гласит: что такое человек? — полузверь, полуангел» [2].

Этими словами Энгельса я хочу сказать совсем не то, что г. Мережковский лишь изредка бывает расположен к идеализму, то есть что он лишь изредка верит в добродетель, любит

---

[1] Грядущий хам, с. 61—62.
[2] Людвиг Фейербах. Спб., 1906, с. 50.

человечество и т. д. Я вполне и охотно верю в его искренность. Но я не могу не видеть того, что свойственный ему взгляд на материализм заимствован именно у того же филистера, о котором говорит Энгельс. И само собой разумеется, что, перейдя от филистера к г. Мережковскому, взгляд этот не сделался основательнее. Г-н Мережковский считает себя призванным поведать миру новое религиозное слово. С этой целью он и критикует наши грешные материалистические взгляды. Но беда в том, что в критике этих взглядов он ограничивается повторением очень старых заблуждений.

В данном случае его заблуждения опять тесно связаны с анимизмом. Я показал уже в первой статье, что на самых ранних ступенях общественного развития нравственные понятия людей независимы от их веры в существование духов. Потом понятия эти мало-помалу очень крепко срастаются с представлениями о тех духах, которые играют роль богов. И тогда начинает казаться, что нравственность основывается на вере в существование богов и что с падением этой веры должна пасть и нравственность. Покойный Достоевский был глубоко убежден в этом. Как видно, то же убеждение разделяет и наш автор. Но и тут мы имеем дело с такой психологической аберрацией, которая, будучи вполне понятной, не перестает от этого быть *только* аберрацией, то есть нимало не приобретает значения *довода*.

Несомненно, могут встретиться люди, вполне искренно готовые повторить знаменитую фразу: «если бога нет, то все позволено». Но пример таких людей ровно ничего не доказывает. Впрочем, нет, я выражаюсь неточно: пример этот совсем не доказывает того положения, в защиту которого его обыкновенно приводят. Но он довольно убедительно доказывает обратное положение. Дело тут вот в чем.

IV

Если нравственные понятия людей так тесно срастаются с верою в духов, что прекращение этой веры грозит падением нравственности, то в этом заключается *большая общественная опасность*. Общество не может оставаться равнодушным к тому, что судьба его нравственности зависит от судьбы данной фикции. Чтобы выйти из того опасного положения, в котором оно находится, обществу необходимо было бы позаботиться о том, чтобы его члены научились смотреть на требования нравственности как на *нечто совершенно независимое от каких бы то ни было сверхъестественных существ*. Разумеется, мне могут сказать: но что же такое общество, если не совокупность его членов? И есть ли у общества какая-нибудь возможность отнестись к вопросу о нравственности иначе, чем относятся к нему его члены? Это возражение я охотно при-

знаю правильным: общество в самом деле не может смотреть ни на один вопрос иначе, чем смотрят его члены. Но действительное общество никогда не бывает односоставным: одной его части (группе, сословию, классу) свойственны бывают одни взгляды, другой — другие. И когда возникают в нем такие группы, нравственные понятия которых уже сочетаются с верой в существование духов, тогда напрасно другие группы, сохранившие в этом отношении старые умственные привычки, обвиняют их в безнравственности. В лице этих групп общество впервые дорастает до таких нравственных понятий, которые умеют держаться на своих собственных ногах и не нуждаются ни в каких посторонних подпорках.

Совершенно справедливо то, что Ницше сделал из «позитивизма» вывод, равносильный отрицанию всякой человеческой нравственности. Но винить в этом надо не «позитивизм» и не материализм, а только самого Ницше. Не мышление определяет собою бытие, а бытие определяет собою мышление. В аморализме Ницше сказалось настроение, свойственное буржуазному обществу времен упадка, и это настроение давало себя чувствовать не только в сочинениях немца Ницше. Возьмем хотя бы сочинение француза Мориса Барреса. Он так формулирует содержание одного из своих сочинений: «Есть только одна вещь, которую мы знаем и которая действительно существует между всеми предлагаемыми тебе ложными религиями... Эта единственная осязательная действительность есть «я» (c'est le moi) [1], и вселенная есть лишь написанная им более или менее красивая фреска. Привяжемся же к нашему «я», защитим его от посторонних, от варваров». Это достаточно выразительно. Когда люди приходят в такое настроение, когда «единственной осязательной действительностью» представляется им их драгоценное «я», тогда они уже являются настоящими аморалистами. И если это их настроение не всегда подсказывает им *безнравственные теоретические выводы,* то это происходит единственно потому, что *безнравственная практика* далеко не всегда нуждается в *безнравственной теории.* Напротив, безнравственная теория нередко может явиться помехой для безнравственной практики. Вот почему люди, безнравственные на практике, часто любят нравственную теорию. Кто написал Анти-Макиавелли? Тот прусский король, который на практике едва ли не усерднее всех других государей придерживался правил, изложенных в книге «Il principe» [2], и вот почему современная буржуазия при всей своей невольной симпатии к Ницше всегда будет считать признаком хорошего тона отрицание его аморализма. Ницше высказывает то, что делается в современном буржуазном обществе, но в чем неудобно признаваться. Поэтому

---

[1] Le culte du moi. Examen de trois idéologies par Maurice Barrès. Paris, 1892, p. 45.

[2] «Государь».

современное общество не может отнестись к нему иначе как *с полупризнанием*. Но как бы там ни было, Ницше есть продукт известных *общественных* условий, и относить его аморализм на счет позитивизма или механического миросозерцания — значит не понимать взаимной связи явлений. Французские материалисты XVIII века тоже были, если не ошибаюсь, сторонниками механического миросозерцания, а между тем ни один из них не пришел к аморализму. Напротив, они так часто и так горячо говорили о нравственности, что Гримм шутливо назвал их в одном из своих писем *капуцинами добродетели*. Почему же механическое миросозерцание не вызвало в них склонности к аморализму? Единственно потому, что при тогдашних общественных условиях идеологи буржуазии, в среде которых тогдашние материалисты составляли «крайнюю левую», не могли не явиться защитниками нравственности вообще и гражданской доблести в особенности. Буржуазия поднималась тогда *вверх*, была *передовым* общественным классом, воевала с безнравственной аристократией и тем же самым научилась ценить нравственность и дорожить ею. А теперь она сама представляет собою господствующий класс, теперь она идет *вниз*, теперь в ее собственные ряды все более и более проникает испорченность, теперь война всех против всех все более и более становится conditio sine qua non[1] ее существования, и потому неудивительно, что ее идеологи — то есть, собственно, только ее *откровенные* идеологи, чуждающиеся лицемерия, столь обычного теперь в среде ее теоретиков,— приходят к аморализму. Все это совершенно понятно. Но все это по необходимости должно остаться непонятным для человека, держащегося того до последней степени ребяческого взгляда, согласно которому настроения и действия людей определяются тем, верят или не верят они в бытие сверхъестественных существ.

Тут мне опять припоминаются прекрасные слова Энгельса, цитированные мною во второй статье: «Религия есть, по своему существу, опустошение человека и природы, лишение их всякого содержания, перенесение этого содержания на фантом потустороннего бога, который затем снова дает кое-что человеку и природе от своего избытка». Г-н Мережковский принадлежит к числу самых усердных «опустошителей» человека и природы[2]. Все нравственно возвышенное, все благородное, все истинно человечное принадлежит, по его мнению, не человеку, а именно созданному им потустороннему фантому. Поэтому фантом представляется ему необходимым условием нравственного возрождения человечества и всякого общественного прогресса. Он про-

---

[1] Необходимым условием (*латин.*).

[2] Г-н Н. Минский говорит: «Люди поклоняются богу не только потому, что без него нет истины, но и потому, что без него нет счастья» («Религия будущего». Спб., 1905, с. 85). Эти его слова показывают, что г. Н. Минский тоже постоит за себя в роли опустошителя. Недаром же он занимает одно из самых первых мест между основателями декадентской религии.

поведует революцию, но мы сейчас увидим, что лишь *в опустошенной душе* могла зародиться склонность к той революции, которую он проповедует.

V

«В судьбе Герцена, этого величайшего русского интеллигента,— говорит г. Мережковский,— предсказан вопрос, от которого зависит судьба всей русской интеллигенции; поймет ли она, что лишь в грядущем христианстве заключена сила, способная победить мещанство и хамство грядущее? Если поймет, то будет первым исповедником и мучеником нового мира; а если нет, то, подобно Герцену,— только последним бойцом старого мира, умирающим гладиатором» [1].

На первый взгляд эти слова кажутся непонятными: при чем тут Герцен? Но дело объясняется вот как.

«Последний предел всей современной европейской культуры — позитивизм, или, по терминологии Герцена, «научный реализм», как метод не только частного научного, но и общего философского и даже религиозного мышления. Родившись в науке и философии, позитивизм вырос из научного и философского сознания в бессознательную религию, которая стремится упразднить и заменить собою все бывшие религии. Позитивизм в этом широком смысле есть утверждение мира, открытого чувственному опыту, как единственно реального, и отрицание мира сверхчувственного; отрицание конца и начала мира в боге и утверждение бесконечного и безначального продолжения мира в явлениях бесконечной и безначальной, непроницаемой для человека среды явлений, *середины,* посредственности, той абсолютной, совершенно плотной, как китайская стена, сплоченной посредственности, conglomerated mediocrity, того абсолютного мещанства, о котором говорят Милль и Герцен, сами не разумея последней метафизической глубины того, что говорят» [2].

Теперь ясно. Герцен глубоко возмущается «мещанством» современной ему Западной Европы. Г-н Мережковский доказывает, что Герцен не имел ответа на вопрос, «чем народ победит мещанство» [3], и что этого ответа у него не было по той причине, что он боялся «религиозных глубин еще больше, чем позитивных мелей» [4]. Бессознательно Герцен искал бога, а сознанием своим отвергал его, и в этом заключается его трагедия. «Это не первый пророк и мученик нового, а последний боец, умирающий гладиатор старого мира, старого Рима» [5]. Современная русская интеллигенция должна понять, какой урок для нее заключается в судьбе Герцена; она должна сознательно стать на сторону того «грядущего христианства», которое с такой забот-

---

[1] Грядущий хам, с. 20.
[2] Там же, с. 6.
[3] Там же, с. 10.
[4] Там же, с. 15.
[5] Там же, с. 19.

ливой предупредительностью было придумано для нее г. Мережковским.

В основе всей этой цепи рассуждений лежит хорошо знакомая нам теперь игра слов: стремление к добру есть искание бога. Так как ненависть к «мещанству» обусловливается, несомненно, стремлением к добру, то ненавидевший мещанство Герцен был бессознательным богоискателем. А так как он не хотел встать на религиозную точку зрения, то он грешил непоследовательностью, и это вело его к «раздвоению». После всего изложенного нет нужды доказывать, что игра слов, которой предается здесь наш автор, по своей теоретической ценности не превышает плохого каламбура. Но не мешает присмотреться поближе к твердому убеждению г. Мережковского в том, что «позитивизм» роковым образом ведет к «абсолютному мещанству». На чем основывается это убеждение, свойственное, как мы это сейчас увидим, не одному г. Мережковскому? Этот последний так поясняет свою мысль:

«В Европе позитивизм только делается, в Китае он уже сделался религией. Духовная основа Китая, учение Лао Дзы и Конфуция,— совершенный позитивизм, религия без бога, «религия земная, безнебесная», как выражается Герцен о европейском научном реализме. Никаких тайн, никаких углублений и порываний к «мирам иным». Все просто, все плоско. Несокрушимый здравый смысл, несокрушимая положительность. Есть то, что есть, и ничего больше нет, ничего больше не надо. Здешний мир — все, и нет иного мира, кроме здешнего. Земля — все, и нет ничего, кроме земли. Небо не начало и конец, а безначальное и бесконечное продолжение земли. Земля и небо *не будут едино*, как утверждает христианство, а *суть едино*. Величайшая империя земли и есть Небесная империя, земное небо, Срединное царство — царство вечной середины, вечной посредственности, абсолютного мещанства,— «царство не божие, а человеческое», как определяет опять-таки Герцен общественный идеал позитивизма. Китайскому поклонению предкам, золотому веку в прошлом соответствует европейское поклонение потомкам, золотой век в будущем. Ежели не мы, то потомки наши увидят рай земной, земное небо, утверждает религия прогресса. И в поклонении предкам, и в поклонении потомкам одинаково приносится в жертву единственное человеческое лицо, личность, безличному, бесчисленному роду, народу, человечеству,— «паюсной икре, сжатой из мириад мещанской мелкоты», грядущему вселенскому полипняку и муравейнику. Отрекаясь от бога, от абсолютной божественной личности, человек неминуемо отрекается от своей собственной человеческой личности. Отказываясь ради чечевичной похлебки умеренной сытости от своего божественного голода и божественного первородства, человек неминуемо впадает в абсолютное мещанство. Китайцы — совершенно желтолицые позитивисты; европейцы — пока еще не совершенно

белолицые китайцы. В этом смысле американцы совершеннее европейцев. Тут крайний Запад сходится с крайним Востоком»[1].

Здесь наш «глубоко культурный» автор выступает перед нами во всем величии своей изумительной аргументации. Он, как видно, полагает, что *доказать* известную мысль — значит повторить ее и что, чем чаще она повторяется, тем убедительнее она доказывается. Почему «позитивизм» должен немедленно вести к мещанству? Потому что, «отрекаясь от бога, человек неминуемо отрекается от своей собственной человеческой личности». Мы уже раз слышали это от г. Мережковского, и ни разу он не потрудился привести в пользу этой мысли хотя бы какой-нибудь намек на доказательство. Но мы уже знаем, что людям, привыкшим опустошать человеческую душу ради потустороннего фантома, дело не может представляться иначе: они не могут не думать, что с исчезновением фантома в человеческом сердце должно оказаться «запустение всех чувств», как у сумароковского Кащея. Ну, а там, где оказывается запустение всех чувств, естественно водворяются все пороки. Весь вопрос для нас теперь в том, что́ именно понимает под «мещанством» г. Мережковский и почему именно мещанство относится им к числу пороков?

Мы слышали: человек впадает в абсолютное мещанство, отказываясь ради умеренной сытости от своего божественного голода и от своего божественного первородства. А несколькими строками выше наш автор дал нам понять, что отказ от божественного голода и от божественного первородства имеет место там, где человеческое лицо приносится в жертву «безличному, бесчисленному роду, народу, человечеству». Допустим, что наш автор дает нам правильное определение «абсолютного мещанства», и спросим его, где же, однако, он его видел: неужели в современной Европе? Мы знаем, что в современной Европе господствует буржуазный порядок, основным буржуазным законом которого служит правило: каждый за себя, а бог за всех. И не трудно понять, что люди, следующие этому правилу в своей практической жизни, отнюдь не склонны приносить себя (а следовательно, и свое «лицо») в жертву «роду, народу, человечеству». Что же это рассказывает нам наш «глубоко культурный» автор?

Но это еще не все.

VI

«Абсолютное мещанство» состоит, согласно его определению, в том, что человеческое лицо приносится в жертву «роду, народу, человечеству» ради *золотого века в будущем*. И именно это принесение лица в жертву ради золотого века в будущем характеризует собою современную Европу, между тем как

[1] Грядущий хам, с. 6—7.

«желтолицые позитивисты» — китайцы поклоняются золотому веку в прошлом. Но опять скажем: ведь в современной Европе господствует буржуазный порядок; откуда же взял г. Мережковский, что господствующая в Западной Европе буржуазия стремится к золотому веку в будущем? С кого он портреты пишет? Где разговоры слышит? Уж не в среде ли социалистов, которые, как известно, первые заговорили о золотом веке в будущем?

Так оно и есть на самом деле. Социализм, по словам г. Мережковского, «невольно включает в себя дух вечной середины, мещанства, неизбежное метафизическое следствие позитивизма, как религии, на котором и сам он, социализм, построен» [1]. Оставляя в стороне метафизику, взглянем на дело с точки зрения общественной психологии.

«У голодного пролетария и у сытого мещанина разные экономические выгоды, но метафизика и религия одинаковые,— уверяет нас г. Мережковский,— метафизика умеренного здравого смысла, религия умеренной мещанской сытости. Война четвертого сословия с третьим, экономически реальная, столь же не реальна метафизически и религиозно, как война желтой расы с белой; и там, и здесь сила против силы, а не бог против бога» [2].

«Не реальна метафизически и религиозно та борьба, в которой не выступает бог против бога». Пусть будет так. Но почему думает наш автор, что голодный пролетарий не имеет никакого другого нравственного интереса, кроме умеренной сытости, даже в том случае, когда жертвует своими личными интересами в пользу безусловно «золотого века»? Это остается тайной. Но эту тайну нетрудно раскрыть. Свою характеристику психологии голодного пролетария наш автор заимствовал у тех господ, о которых еще Гейне говорил, что:

Sie trinken heimlich Wein
Und predigen öffentlich Wasser [3].

Это старая песня. Каждый раз, когда «голодный пролетарий» предъявляет известные экономические требования сытому буржуа, этот последний обвиняет его в «грубом материализме». Буржуа не понимает и не может понять в своей сытой ограниченности, что для голодного пролетария осуществление его *экономических* требований равносильно обеспечению для него возможности удовлетворить по крайней мере некоторые из своих *«духовных»* потребностей. Не представляет он себе

---

[1] Грядущий хам, с. 11. Единомышленница Мережковского З. Гиппиус выражается гораздо решительнее. Она уверяет западноевропейских читателей, что социалистические учения основываются "auf einem krassen Materialismus" [на грубом материализме] (см. ее статью "Die wahre Macht des Zarismus" в периодическом сборнике "Der Zar und die Revolution", с. 193).

[2] Там же, с. 10.

[3] Они потихоньку пьют вино,
А вслух проповедуют воду.

и того, что борьба за осуществление этих экономических требований может вызывать и воспитывать в душе голодного пролетария благороднейшие чувства мужества, человеческого достоинства, самоотвержения, преданности общему делу и т. д. и т. д. Буржуа судит по себе. Он сам каждый день ведет экономическую борьбу, но не испытывает при этом ни малейшего нравственного возрождения. Поэтому он презрительно улыбается, слыша о пролетарских идеалах: «Рассказывай, мол, другим — меня не надуешь!» И этот его скептический взгляд целиком разделяется, как мы видели, г. Мережковским, который воображает себя ненавистником сытого «мещанства». Да и одним ли им? К сожалению, далеко не одним. Прочтите, например, что пишет г. Н. Минский:

«Разве вы не видите, что жизненная цель социалиста-рабочего и капиталиста-денди — одна и та же, что оба они поклоняются предметам потребления и удобствам жизни, оба стремятся к увеличению числа потребляемых предметов? Только один стоит на нижней ступени лестницы, другой — на верхней. Рабочий стремится к увеличению минимума, капиталист — к увеличению максимума житейских удобств. Оба друг перед другом правы, и борьба между ними сводится лишь к состязанию в том, какую ступеньку раньше надо прочь — верхнюю или нижнюю» [1].

А вот еще: «Если четвертое сословие одерживает на наших глазах победу за победой, то происходит это не оттого, что на его стороне больше священных принципов, а потому, что рабочие прозаически организуют свои силы, собирают капиталы, ставят требования и силой поддерживают их. Поймите же, друг мой. Я всей душой сочувствую новой общественности, хотя бы потому, что самого себя считаю рабочим. Я даже готов признать, что на ее стороне справедливость, ибо справедливость кажется мне не чем иным, как равновесием реальных сил. Поэтому я считаю консерватизм изменой справедливости. Но не могу же я не видеть, что своими победами новая общественность не только не создает новой нравственности, но еще дальше завлекает нас в дебри предметообожания. Не могу я не видеть, что идеал социалистов есть тот же мещанский идеал предметного благополучия, продолженный книзу, в сторону общедоступного минимума. Они для себя правы, но не от них придет новая правда» [2].

Наконец, в недавно вышедшей книжке г. Минского «На общественные темы» говорится:

«Мы, русская интеллигенция, совершили бы акт духовного самоубийства, если бы, забыв свое призвание и свой общечеловеческий идеал, приняли целиком учение европейской социал-демократии со всем его философским обоснованием и пси-

[1] Религия будущего, с. 287.
[2] Там же, с. 288.

хологическим содержанием. Мы должны вечно иметь в сознании, что европейский социализм зачат в том же первородном грехе индивидуализма, как и европейское дворянство и мещанство. В основе всех притязаний и надежд европейского пролетариата лежит не общечеловеческая любовь, а то же вожделение свободы и комфорта, которое в свое время вдохновляло третье сословие и привело к теперешнему раздору. Притязания и надежды рабочих законнее и человечнее притязаний капиталистов, но они, будучи классовыми, не совпадают с интересами человечества»[1].

Г-н Мережковский не умел справиться с антиномией свободы и необходимости. Г-н Минский споткнулся об антиномию общечеловеческой любви и свободы, сопровождаемой комфортом. Второе еще забавнее первого. В своем качестве неисправимого идеалиста г. Минский совершенно не способен понять, что интерес данного класса может в данный период исторического развития данного общества совпасть с общечеловеческими интересами. Я не имею ни малейшей охоты выводить его из этого затруднения, но я считаю полезным указать читателю на то, что взгляд на современный социализм как на выражение «мещанских» стремлений пролетариата не заключает в себе ровно ничего нового, кроме разве нескольких специальных выражений[2]. Так, например, еще Ренан в предисловии к своему «Avenir de la Science»[3] писал: «Государство, которое обеспечило бы наибольшее счастье индивидуумам, вероятно, пришло бы, с точки зрения благородных стремлений человечества, в состояние глубокого упадка». Разве это противопоставление счастья индивидуумов благородным стремлениям человечества не есть первообраз того противопоставления общечеловеческой любви свободе, сопровождаемой комфортом, которое преподносит нам г. Минский как главный результат своих критических и, разумеется, оригинальных размышлений о природе современного социализма? Тот же Ренан, который отчасти уже понимал значение классовой борьбы как пружины исторического движения человечества, никогда не мог возвыситься до взгляда на эту борьбу как на источник нравственного совершенствования ее участников. Он думал, что классовая борьба развивает в людях лишь зависть и вообще самые низкие инстинкты. У него выходило, что люди, участвующие

---

[1] На общественные темы. Спб., 1909, с. 63.

[2] Кстати, на с. 10 своей книги «Грядущий хам» и пр. г. Мережковский изображает дело так, как будто бы его взгляд на психологию «голодного пролетария» был лишь развитием взгляда Герцена. Но это совсем не верно. Герцен действительно допускал, что западный пролетариат «весь пройдет мещанством». Но это казалось ему неизбежным лишь в том случае, если на Западе не произойдет социального переворота. А по г. Мережковскому, к мещанству должен будет повести именно социальный, то есть по крайней мере социалистический, переворот. Взгляды Герцена на мещанство и о том, как искажают его нынешние наши сверхчеловеки, см. мою статью «Идеология мещанина нашего времени» («Совр. мир.», 1908, май и июнь).

[3] «Будущее науки».

в классовой борьбе, по крайней мере со стороны угнетенных — что особенно интересно для нас в настоящем случае,— не способны подняться выше Калибана, ненавидящего своего повелителя Просперо. Ренан утешал себя тем соображением, что из навоза родятся цветы и что низшие чувства участников освободительных народных движений в конце концов все-таки служат делу прогресса. Сопоставьте это его понимание классовой борьбы с тем, что мы прочли у гг. Мережковского и Минского о психологии борющегося пролетариата, и вы поразитесь сходством этой старой псевдофилософской болтовни с новым *евангелием от декаданса*. А этой псевдофилософской болтовне предавался не один Ренан: он только ярче других выразил то настроение, которое обнаруживается уже у некоторых французских романтиков и становится господствующим у французских «парнасцев» (parnassiens). Фанатичные сторонники теории искусства для искусства, парнасцы, были убеждены в том, что они рождены «не для житейского волненья, не для корысти, не для битв», и, за самыми редкими исключениями, решительно не в состоянии были понять нравственное величие того «житейского волненья», которое причиняется историческими междуклассовыми «битвами». Искренние, «по-своему» честные и благородные ненавистники «мещанства», они зачисляли по мещанскому ведомству решительно все современное им цивилизованное человечество и с поистине комичным негодованием упрекали в мещанстве то великое историческое движение, которое призвано искоренить *мещанство* в нравственной области, положив конец мещанскому (то есть буржуазному) способу производства. От парнасцев это комическое презрение к воображаемому мещанству освободительной борьбы пролетариата перешло к декадентам — сначала к французским, а затем и русским. Если мы примем в соображение то обстоятельство, что наши новые евангелисты, например, те же гг. Минский и Мережковский, с большим прилежанием и с отличными успехами в науках учились в декадентской школе, то нам сразу станет понятным происхождение их взгляда на психологию голодного западноевропейского пролетария, которую они расписывают такими поистине мещанскими красками для духовного назидания российского интеллигента.

VII

Увы! Ничто не ново под луною! Все евангелие от Мережковского, Минского и им подобных оказывается — по крайней мере в своем отрицательном отношении к воображаемому мещанству западноевропейского пролетариата — лишь новой копией весьма уже подержанного оригинала. Но это еще только полбеды. Беда-то в том, что оригинал, который воспроизводят наши доморощенные обличители пролетарского мещанства, сам

насквозь пропитан буржуазным духом. Это какая-то насмешка судьбы — и, надо признаться, очень горькая, злая насмешка! Упрекая в мещанстве «голодных пролетариев», тяжелой борьбой отстаивающих свое право на человеческое существование, французские парнасцы и декаденты сами не только не пренебрегали житейскими благами, но, напротив, негодовали на современное буржуазное общество, между прочим, за то, что оно не обеспечивает достаточного количества этих благ им, гг. парнасцам и декадентам, тонким служителям красоты и истины. Смотря на классовое движение пролетариата как на порождение низкого чувства зависти, они ровно ничего не имели против разделения общества на классы. В одном из своих писем к Ренану Флобер говорит: «Благодарю вас за то, что вы восстали против демократического равенства, которое кажется мне элементом смерти в мире». Не удивительно поэтому, что при всей своей ненависти к мещанству парнасцы и декаденты держали сторону буржуазного общества в его борьбе с новаторскими стремлениями пролетариев. Нимало не удивительно также и то, что, прежде чем запереться в своей *«башне из слоновой кости»,* все они старались как можно лучше устроить свое материальное положение в буржуазном обществе. Герой известного романа Гюисманса «A rebours», в своей вражде к мещанству дошедший до потребности устроить всю свою жизнь противоположно тому, как она устраивается в буржуазном обществе (отсюда и название романа — «Наоборот»), навыворот, начинает, однако, с того, что приводит в порядок свои денежные делишки, обеспечивая себе ренту, помнится — в 50 тысяч франков. Он ненавидит мещанство всем своим сердцем и всем своим помышлением, но ему и в голову не приходит, что только благодаря мещанскому (капиталистическому) способу производства он может, не ударяя пальцем о палец, получать большой доход и предаваться своим антимещанским чудачествам. Он хочет причины и ненавидит следствия, неизбежно порождаемые этой причиной. Он хочет буржуазного экономического порядка и презирает чувства и настроения, им создаваемые. Он враг *мещанства*; но это не мешает ему оставаться *мещанином до мозга костей*, потому что в своем восстании против мещанства он никогда не посягает на основу мещанского экономического порядка.

Г-н Мережковский говорит о трагедии, пережитой Герценым под влиянием впечатлений, полученных им от «мещанской» Европы. Я не буду распространяться здесь об этой трагедии. Скажу только, что г. Мережковский понял ее еще хуже, нежели покойный Н. Страхов, писавший о ней в своей книге «Борьба с Западом в нашей литературе»[1]. Но мне хочется

[1] Мой взгляд на эту трагедию изложен в моей статье «Герцен-эмигрант», напечатанной в 13-м выпуске «Истории русской литературы в XIX в.», издаваемой товариществом «Мир» под редакцией Д. Н. Овсянико-Куликовского.

обратить внимание читателя на то трагическое раздвоение, которое неизбежно должно возникать в душе человека, искренно презирающего «мещанство» и в то же время решительно не способного покинуть мещанскую точку зрения на основу общественных отношений. Такой человек поневоле будет пессимистом в своих общественных взглядах: ведь ему абсолютно нечего ждать от общественного развития.

Но пессимистом быть тяжело. Не всякому дано вынести пессимизм. И вот ненавистник «мещанства» отвращает свой взор от земли, насквозь и навсегда пропитанной «мещанством», и вперяет его... в небо. Происходит то «опустошение человека и природы», о котором у меня уже была речь выше. Потусторонний фантом представляется в виде бесконечного резервуара всяческого антимещанства, и таким образом прокладывается самый прямой путь в область мистицизма. Недаром искренний и честный Гюисманс, так глубоко переживавший свои произведения, кончил свою жизнь убежденным мистиком, почти монахом.

Приняв все это во внимание, мы без труда определим социологический эквивалент религиозных исканий, с такой силой дающих себя чувствовать у нас в среде, более или менее — и скорее более, чем менее,— прикосновенной к декадентству[1].

VIII

Люди, принадлежащие к этой среде, *ищут пути на небо по той простой причине, что они сбились с дороги на земле.* Самые великие исторические движения человечества представляются им глубоко «мещанскими» по своей природе. Вот почему одни из них равнодушны к этим движениям или даже враждебны им, а другие, доходящие до сочувственного к ним отношения, все-таки находят необходимым окропить их святой водою для того, чтобы смыть с них проклятие их «материального» экономического происхождения.

Однако, скажут мне, вы сами признаете, что между нашими декадентами, ищущими пути на небо, есть люди, сочувствующие современным общественным движениям. Как же согласить это с вашей мыслью о том, что все эти люди сами пропитаны мещанским духом?

Подобное возражение не только *может* быть сделано. Оно *уже было* сделано, прежде чем я высказал свою мысль. Его

---

[1] Г-н Мережковский хорошо понимает связь своих религиозных исканий с декадентской «культурой» (см. сборник "Der Zar und die Revolution", S. 151 и след.). В качестве одного из представителей российского декадентства г. Мережковский страшно преувеличивает его общественное значение. Он говорит: «Русские декаденты, в сущности, являются первыми русскими европейцами; они достигли вершин мировой культуры, с которых открываются новые горизонты еще неведомого будущего» и т. д. Это забавно в полном смысле слова, но это вполне понятно, принимая в соображение то обстоятельство, что г. Мережковский, со всем своим новым евангелием, есть плоть от плоти и кость от костей российского декадентства.

сделал не кто иной, как один из пророков нового евангелия, г. Минский[1].

Известно, что осенью 1905 года г. Минский, в том же году опубликовавший свою книгу «Новая религия», из которой выше сделаны были мною длинные выписки насчет «мещанского» духа современного рабочего движения, пристал к одной из фракций нашей социал-демократии. Это вызвало, разумеется, много насмешек и недоумений. И вот что отвечал г. Минский на эти недоумения и насмешки. Делаю очень длинную выписку, потому что в своем объяснении г. Минский затрагивает важнейшие вопросы современной — русской и западноевропейской — общественной жизни и литературы.

«Прежде всего замечу, что добрую половину направленных против меня удивлений и обвинений следует отнести на счет того коренного недоразумения, которое установилось в нашей либеральной критике по отношению к символической и мистической поэзии и заключается в уверенности, будто поэты новых настроений если не прямо враги политической свободы, то во всяком случае политические индифферентисты. Гг. Скабичевские, Протопоповы не разглядели самого важного — того, что все символическое движение было не чем иным, как порывом к свободе и протестом против условных, извне навязанных тенденций. Когда же вместо словесных призывов к свободе над Россией пронеслось живое дыхание свободы — совершилось нечто, с точки зрения либеральной критики, непонятное, а на самом деле необходимое и простое. Все — я подчеркиваю это слово,— все без исключения представители новых настроений: Бальмонт, Сологуб, Брюсов, Мережковский, А. Белый, Блок, В. Иванов — оказались певцами в стане русской революции. В лагере реакции остались поэты, чуждавшиеся символизма и верные старым традициям: Голенищевы-Кутузовы и Цертелевы. То же самое произошло и в семье русских художников. Утонченные эстеты из «Мира искусства» создают революционно-сатирический журнал в союзе с представителями крайней оппозиции, между тем как старые рыцари тенденциозной живописи, столпы передвижных выставок, с первым громом революционной грозы попрятались по углам. Какое любопытное сопоставление: здоровый реалист Репин — ректор академии, пишущий картину государственного совета, а импрессионист Серов — из окна той же академии набрасывающий эскиз казацкой атаки на толпу рабочих в утро 9 января. Удивляться, впрочем, тут нечему. У нас повторилось явление, которое уже наблюдалось в европейской жизни. Разве искреннейший эстет,

---

[1] Я точнее выразился бы, сказав: один из пророков одного из новых евангелий. Г-н Минский считает свое новое евангелие совсем не похожим на новое евангелие г. Мережковского. (См. его статью «Абсолютная реакция» в сборнике «На общественные темы».) Это его право. Но я оставляю за собой право, столь же неоспоримое, как и право г. Минского, замечать в обоих этих евангелиях черты удивительного *фамильного сходства*.

друг прерафаэлитов — Моррис — не был в то же время автором социальной утопии и одним из главарей рабочего движения? Разве талантливейшие из современных символистов — Метерлинк и Верхарн — не апостолы свободы и справедливости? Союз между символизмом и революцией — явление внутренне необходимое. Художники с наиболее утонченными нервами не могли не оказаться наиболее отзывчивыми на голос правды. Новаторы в области искусства не могут не стать рука об руку с преобразователями практической жизни».

В этой длинной выписке всего замечательнее указание (и притом «подчеркнутое» г. Минским указание) на то, что наши представители новых литературных настроений все без исключения оказались «певцами в стане русской революции». Это в самом деле очень интересный факт. Но для того чтобы понять значение этого факта в истории развития русской общественной мысли и литературы, полезно будет сделать небольшую историческую справку.

Во Франции, из которой пришло к нам декадентство, «представители новых течений» тоже являлись иногда певцами «в стане революции». И вот поучительно припомнить некоторые характерные особенности этого явления. Возьмем Бодлера, которого во многих и очень важных отношениях можно считать основоположником новейших литературных течений, увлекавших собою того же г. Минского.

Тотчас же после февральской революции 1848 года Бодлер вместе с Шанфлёри основывает революционный журнал «Le Salut Public». Журнал этот, правда, скоро прекратился; вышло всего два номера: от 27 и 28 февраля. Но это произошло не от того, что Бодлер перестал воспевать революцию. Нет, еще в 1851 году мы видим его в числе редакторов демократического альманаха «La République du Peuple», и в высшей степени достоин внимания тот факт, что он резко оспаривает «ребяческую теорию искусства для искусства». В 1852 году, в предисловии к «Chansons» Пьера Дюпона, он доказывает, что «отныне искусство неотделимо от нравственности и пользы» («l'art est désormais inséparable de la morale et de l'utilité»). А за несколько месяцев до этого он пишет: «Чрезмерное увлечение формой доводит до чудовищных крайностей... исчезают понятия истинного и справедливого. Необузданная страсть к искусству есть рак, разрушающий все остальное... Я понимаю ярость иконоборцев и мусульман против икон... безумное увлечение искусством равносильно злоупотреблению умом» и т. д. Словом, Бодлер говорит чуть ли не языком наших разрушителей эстетики. И все это во имя народа, во имя революции.

А что говорил тот же Бодлер до революции? Он говорил — и не далее как в 1846 году,— что, когда ему случается быть свидетелем республиканской вспышки и когда он видит, как

городовой колотит прикладом республиканца, он готов кричать: «Бей, бей сильнее, бей еще, душка-городовой... Я обожаю тебя за это битье и считаю тебя подобным верховному судье Юпитеру. Человек, которого ты колотишь,— враг роз и благоуханий, фанатик хозяйственной утвари; это враг Ватто, враг Рафаэля, отчаянный враг роскоши, искусства и беллетристики, заядлый иконоборец, палач Венеры и Аполлона... Колоти с религиозным усердием по лопаткам анархиста!» Словом, Бодлер выражался тогда очень сильно. И все во имя красоты, все во имя искусства для искусства.

А что говорил он *после* революции? Он говорил — и не так уже долго спустя, после событий начала 50-х годов, именно в 1855 году,— что идея прогресса смешна и что она служит признаком упадка. По его тогдашним словам, эта идея есть «фонарь, распространяющий мрак на все вопросы знания, и кто хочет видеть ясно в истории, тот прежде всего должен загасить этот коварный светильник». Короче, наш бывший «певец в стане революции» и на этот раз выражался очень сильно. И опять во имя красоты, опять во имя искусства, опять во имя «новых течений»[1].

IX

Как думает г. Минский, почему Бодлер, в 1846 году умолявший душку-городового колотить республиканца по лопаткам, два года спустя оказался «певцом в стане революции»? Потому ли, что он продал себя революционерам? Конечно же, нет. Бодлер оказался «в стане революции» по той все-таки гораздо менее постыдной причине, что его, совершенно неожиданно для него самого, забросила в революционный лагерь волна народного движения. Впечатлительный, как истеричная женщина, он не способен был плыть против течения, и, когда «вместо словесных призывов к свободе» над Францией «пронеслось живое дыхание свободы», он, еще так недавно и так грубо издевавшийся и над призывами к свободе и над активной борьбой за нее, подобно бумажке, летящей по ветру, полетел в лагерь революционеров. А когда восторжествовала реакция, когда затихло живое дыхание свободы, он стал находить смешной идею прогресса. Люди этого разбора — совсем ненадежные союзники. Они не могут не оказаться «отзывчивыми на голос правды». Но они обыкновенно недолго отзываются на него. У них для этого не хватает характера. Они мечтают о сверхчеловеках; они идеализируют силу; но они идеализируют ее не потому, что они сами сильны, а потому, что они слабы. Они идеализируют не то, что у них *есть,* а то, чего у них *нет.* Потому-то они и не умеют плавать против течения. Они вообще летают по ветру. Удивительно ли, что их заносит иногда в лагерь демократов

[1] См.: *Albert Cassagne.* La théorie de l'art pour l'art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes. Paris, 1906, p. 81 и след., 113 и след.

ветром революции? Но из того, что их подчас заносит этим ветром, еще не следует, что, как уверяет нас г. Минский, «союз между символизмом и революцией — явление внутренне необходимое». Вовсе нет! Этот союз вызывается — когда вызывается — причинами, не имеющими прямого отношения ни к природе символизма, ни к природе революции. Приводимые же г. Минским примеры Морриса, Метерлинка и Верхарна в лучшем случае доказывают[1] только то, что и талантливые люди могут быть непоследовательны. Но это одна из истин, не нуждающихся в доказательствах.

Скажу прямо: я гораздо больше уважал бы наших представителей «новых течений», если бы они во время революционной грозы 1905—1906 годов показали, что они умеют плавать против течения, и не поторопились схватиться за революционную лиру. Ведь они и сами должны сознавать теперь, что лира эта издавала в их непривычных к ней руках не весьма гармоничные звуки. Уж лучше было продолжать служение чистой красоте. Лучше было сочинять новые вариации, например, на такую старую тему:

Тринадцать, темное число —
Предвестье зол, насмешка, мщенье;
Измена, хитрость и паденье —
Ты в мир со Змеем приползло.

Я не беру на себя роли пророка, я не хочу предсказывать, что наши декадентские «певцы в стане русской революции» пройдут все зигзаги того пути, по которому проследовал в свое время Бодлер. Но что они уже оставили за собою немало зигзагов, это они прекрасно знают и сами. Г-н Минский пишет: «Давно ли Мережковский красовался в одежде грека, сверхчеловека? Давно ли Бердяев носил костюм марксиста, неокантианца! И вот они, подчиняясь силе стихийной, непреодолимой, последней искренности, служат неприкрытой бессмыслице чуда, с упоением участвуют в бамбуле суеверного сектантства, увлекая за собою, будем надеяться, немногих». Я тоже надеюсь, что гг. Бердяев и Мережковский — а с ними и г. Минский — увлекут «немногих». Но я спрошу г. Минского, каким образом он, так хорошо знающий поразительную изменчивость декадентских представителей новых течений, может с победоносным видом указывать на тот факт, что та же изменчивость завела их, между прочим, и в «стан русской революции»?

Но и в изменчивости своей люди эти остаются неизменными в одном отношении: они никогда не перестают смотреть сверху вниз на освободительное движение рабочего класса[2]. Сам

[1] Говорю: в лучшем случае, потому что, признаюсь откровенно, я не знаю, в чем именно Метерлинк проявил себя как «апостол свободы и справедливости». Пусть г. Минский просветит меня на этот счет; я буду очень благодарен ему за это.

[2] Кстати, г. Минский, хорошо осведомленный в иностранных литературах, должен был бы знать, что свойственные им новые течения возникли именно как реакция против освободительных усилий рабочего класса. Эта истина входит теперь как

г. Минский, рассказывая историю своего смеха достойного редакторства, признается — разумеется, выражая это по-своему,— что, когда он сходился с социал-демократами, он хотел пролить на их революционные стремления благодать своей новой религиозности. А теперь, когда он давно уже убедился в том, что его попытка была заранее осуждена на неудачу, он готов с легким сердцем обвинять своих бывших союзников в самых тяжких грехах против «всех высших духовных ценностей»[1].

X

Довольно об этом. Характеризуя г. Мережковского, г. Минский говорит:

«Мережковский с большой наивностью раскрывает перед нами причины, почему он верит в воскресение Христово. «Перед несомненно гниющей массой что значит сомнительное нетление в славе, в памяти человеческой? — спрашивает он.— Ведь самого драгоценного, единственного, неповторяемого, что делает меня мною — Петром, Иваном, Сократом, Гёте,— в лопухе уже не будет». Словом, причина ясна: Мережковский боится смерти и желает бессмертия»[2].

Что верно, то верно! Г-н Мережковский боится смерти и желает бессмертия. А так как наука за бессмертие отнюдь не ручается, то он апеллирует к религии, с точки зрения которой оно представляется несомненным. У него выходит, что бессмертие непременно есть, так как если его нет, то непременно придет время, когда уже не будет самого драгоценного, единственного, того, что делает г. Мережковского г. Мережковским. С точки зрения логики этот довод не выдерживает даже и самой снисходительной критики. Нельзя доказывать бытие данного существа или предмета тем соображением, что если бы этого существа или предмета не было, то мне пришлось бы очень плохо. Хлестаков говорит, что он должен есть, потому что в противном случае он может отощать. Этот его аргумент, как известно, никого не убедил. Но как ни слаба аргументация г. Мережковского, факт тот, что к ней, сознательно или бессознательно, прибегают

общепризнанная в историю литературы. Вот, например, что говорит Леон Пино об эволюции романа в Германии: «Социализм имел результатом Ницше, то есть протест личности, которая не хочет исчезнуть в анонимате, против нивелирующей и все захватывающей массы; восстание гения, отказывающегося подчиниться глупости толпы, и — в противность всем великим словам о солидарности равенства и общественной справедливости — смелое и парадоксальное провозглашение того, что только сильные имеют право на жизнь и что человечество существует только затем, чтобы время от времени производить нескольких сверхчеловеков, которым все другие должны служить рабами».

Эта антисоциалистическая тенденция и сказалась, по словам Пино, в новом немецком романе. Твердите после этого, что новые литературные течения не идут вразрез с интересами пролетариата! Но г. Минский как будто ничего не слыхал об *этой* стороне новых течений. «О, глухота — большой порок!» (см.: L'Evolution du roman en Allemagne au XIX siècle. Paris, 1908, p. 300 и след.).

[1] На общественные темы, с. 193—199.

[2] Там же, с. 230.

очень многие. И в их числе г. Минский. Вот как презрительно отзывается он о представителях «куцего разума», слишком просто решающего, по его мнению, вечные вопросы бытия: «Смерть? Ха, ха! Все там будем... Начало жизни? Ха, ха! Обезьяна... Конец жизни? Ха, ха! Лопух... Желая очистить русскую действительность от гнили мнимых ценностей, эти весельчаки, все эти «бойкие» столпы «Современника», «Дела», «Отечественных Записок» — Писаревы, Добролюбовы, Щедрины, Михайловские — незаметно для себя обесценили жизнь и с самыми добрыми намерениями создали тусклую действительность и литературу второго сорта. Реализм, отрицая божественность жизни, выродился в нигилизм, а нигилистическая веселость привела к скуке. Тесно стало душе между обезьяной и лопухом, и делу не помогло ни резание лягушек, ни хождение в народ, ни политическое подвижничество»[1].

Г-н Минский убеждает, что разогнать скуку, причиненную «нигилистической веселостью», нельзя иначе, как усвоив его «религию будущего». Я об этом спорить с ним не стану. Но почему так раздражает его «нигилистическая веселость»? Очевидно, потому, что шутки неприличны там, где решаются вечные вопросы бытия. Но неужели он думает, что люди, обнаруживающие неприятную для него веселость, *решали* эти вопросы *с помощью шуток?* Известно, что они, наоборот, решали их серьезными усилиями ума: достаточно напомнить рассказ Тургенева о том, с каким поглощающим интересом относился Белинский к вопросу о бытии бога. Но когда серьезные вопросы были решены для них благодаря серьезной работе их мысли, они, обращаясь к старым, отцами и дедами завещанным решениям этих вопросов, приходили в «веселое», то есть, собственно, в насмешливое, настроение духа. Воспоминание об этой их насмешливости раздражает нашего серьезного автора. Этот серьезный автор не хочет понять, что, как очень хорошо заметил Маркс, когда я смеюсь над смешным, то это и значит, что я отношусь к нему серьезно. Весь вопрос, стало быть, сводится к тому, насколько серьезны были те решения «вечных вопросов», к которым приходили «веселые» передовые люди восьмидесятых и семидесятых годов. Г-н Минский, характеризующий эти решения словами «обезьяна», «все там будем», «лопух», считает их совсем несерьезными. Но тут он сам очень сильно грешит недостатком серьезного отношения к предмету.

«Все там будем», «обезьяна» и «лопух» указывают на очень определенное миросозерцание, которое можно характеризовать словами: единство космоса, эволюция живых существ, вечная смена форм жизни. Что же тут несерьезного? Кажется, ничего. Кажется, именно такое миросозерцание подготовлялось всем ходом развития науки в XIX столетии. Чего же сердится г. Мин-

---

[1] На общественные темы, с. 251.

ский? Его раздражают те «ха-ха», которыми — надо говорить правду — довольно-таки часто сопровождались ссылки и на «лопух», и на «обезьяну». Но ведь надо же быть справедливым. Ведь надо же понять, что с точки зрения указанного миросозерцания не могли не казаться смешными стародедовские решения вечных вопросов. Решения эти имеют анимистический характер, то есть коренятся, как я это показал выше (см. мою первую статью «О религиозных исканиях»), в миросозерцании дикарей. Ну, а миросозерцание дикарей очень часто и очень естественно смешит цивилизованного человека.

И совершенно напрасно думает г. Минский, что «скука», от которой он и ему подобные ищут спасения в евангелии от декаданса, ведет свою родословную от нигилистической веселости. Я уже объяснил, что «скука» эта обусловливается такими особенностями психологии современного «сверхчеловека», которые имеют самое тесное отношение к мещанству и как нельзя более далеки от нигилизма. И столь же напрасно пренебрегает он «веселостью». «Веселость» «веселости» рознь. «Веселость» Вольтера, его знаменитые «ха-ха», которыми он так больно бичевал изуверство и суеверие, оказали самую *серьезную* услугу человечеству. Вообще, крайне странно, что наши современные религиозные искатели не любят смеха. Смех великое дело. Фейербах был прав, говоря, что смехом отличается человек от животного.

XI

Я вполне верю, что душе г. Минского тесно «между обезьяной и лопухом». Но иначе и быть не может: он придерживается такого миросозерцания, которое заставляет смотреть сверху вниз и на «лопух», и на «обезьяну». Он — дуалист. Он пишет: «Сам по себе каждый индивидуум представляет не монаду, как учил Лейбниц, а комплексную двуединую дуаду, то есть неразрывное единство двух неслитных и нераздельных элементов — духа и тела, или, вернее, целую систему таких дуад, как большой кристалл состоит из мелких кристаллов той же формы»[1].

Это самый несомненный дуализм, но только прикрытый псевдомонистической терминологией. И только этот дуализм открывает г. Минскому дверь в его религию будущего, причем на этой двери написано, конечно: «*дух*», а не «*тело*». Как религиозный человек г. Минский смотрит на мир с точки зрения анимизма. В самом деле, только человек, держащийся этой точки зрения, мог бы повторить за г. Минским следующую предсмертную молитву:

«В этот грустный час смерти, покидая навсегда свет солнца и все, что любил в мире, благодарю тебя, боже, за то, что ты из любви ко мне принес себя в жертву. Вот я провожаю мыслью

---

[1] Религия будущего, с. 177.

свою короткую жизнь, ее забытые радости и памятные страдания, и вижу, что не было жизни, как теперь нет смерти. Только ты, единый, жил и умер, а я в меру силы, отмеренной мне тобою, отражаю твою жизнь, как теперь отражаю твою смерть. Благодарю тебя, боже, за то, что ты позволил мне быть свидетелем твоего единства»[1].

Г-н Минский утверждает, что «наука исследует причины, религия — цели». Создав себе бога по анимистическому рецепту, то есть в конце концов по своему образу и подобию, совершенно естественно задаться вопросом, какие цели преследовал бог, создавая мир и человека. Спиноза давно уже обратил внимание на эту сторону дела. Он давно и хорошо выяснил, как много предрассудков зависит «от того одного предрассудка, по которому люди обыкновенно предполагают, что все вещи в природе, подобно им самим, действуют для какой-нибудь цели, и даже за верное утверждают, что и сам бог направляет все к известной, определенной цели (ибо они говорят, что бог сотворил все для человека, а человека сотворил для того, чтобы он почитал его)»[1].

Раз поставив определенные цели для деятельности сочиненного фантома, человек с большим удобством может придумать все, что угодно. Тогда уже не трудно убедить себя в том, что «нет смерти», как уверяет г. Минский, и т. п.

Но замечательно, что религиозные искания новейшего времени вращаются преимущественно вокруг вопроса о личном бессмертии. Еще Гегель заметил, что в античном мире вопрос о загробной жизни приобрел чрезвычайное значение тогда, когда с упадком древнего города-государства разрушились все старые общественные связи, а человек оказался нравственно изолированным. Нечто подобное мы видим и теперь. Дошедший до самой крайности буржуазный индивидуализм приводит к тому, что человек хватается за вопрос о своем личном бессмертии как за главный вопрос бытия. Если Морис Баррес прав, если «я» представляет собою единственную реальность, то вопрос о том, суждено или не суждено этому «я» вечное существование, в самом деле становится вопросом всех вопросов[3]. И так как, если верить тому же Барресу, вселенная есть не что иное, как фреска, которую, дурно или хорошо, пишет наше «я», то очень естественно позаботиться о том, чтобы фреска вышла возможно более

---

[1] Религия будущего, с. 301.

[2] *Бенедикт Спиноза.* Этика. Перевод под редакцией Модестова. Спб., 1904, с. 44.

[3] Г-жа З. Гиппиус говорит: «Виноваты ли мы, что каждое «я» теперь сделалось особенным, одиноким, оторванным от другого «я» и потому непонятным ему и ненужным? Нам, каждому, страстно нужна, понятна и дорога наша молитва, нужно наше стихотворение — отражение мгновенной полноты нашего сердца. Но другому, у которого заветное «свое» — другое, непонятна и чужда моя молитва. Сознание одиночества еще более отрывает людей друг от друга... Мы стыдимся своих молитв и, зная, что все равно не сольемся в них ни с кем, говорим, слагаем их уже вполголоса, про себя, намеками, ясными лишь для себя» (Собрание стихов. Книгоиздательство «Скорпион». Москва, 1904, с. III). Вот оно как! Тут поневоле откроешь «мещанство» в самых великих движениях человечества и по необходимости ударишься в одну из религий будущего!

«занятно». Ввиду этого нельзя удивляться ни «черту» г. Мережковского, ни «дуаде» г. Минского, ни чему угодно[1].

«Вопрос о бессмертии так же, как вопрос о боге,— говорит г. Мережковский,— одна из главных тем русской литературы от Лермонтова до Л. Толстого и Достоевского. Но как бы ни углублялся этот вопрос, как бы ни колебалось его решение между *да* и *нет*, все же вопрос остается вопросом»[2]. Я вполне понимаю, что г. Мережковский увидел в вопросе о бессмертии одну из главных тем русской литературы. Но для меня совершенно непонятно, каким образом он проглядел, что русская литература дала, по крайней мере, один обстоятельный ответ на этот вопрос! Этот ответ принадлежит... З. Н. Гиппиус. Он не очень длинен, я приведу его целиком.

Вечер

Июльская гроза, шумя, прошла,
И тучи уплывают полосою,
Лазурь неясная опять светла...
Мы лесом едем, влажною тропою.
Спускается на землю бледный мрак,
Сквозь дым небесный виден месяц юный,—
И конь все больше замедляет шаг,
И вожжи тонкие дрожат, как струны.
Порою туч затихнувшую тьму
Вдруг молния безгромная разрежет.
Легко и вольно сердцу моему,
И ветер, пролетая, листья нежит.
Колеса не стучат по колеям,
Отяжелев, поникли долу ветки...
А с тихих нив и с поля к небесам
Туманный пар плывет, живой и редкий.
Как никогда, я чувствую — я твой,
О, милая и стройная природа!
Живу в тебе, потом умру с тобой,
В душе моей покорность и свобода...[3].

Тут есть одна неверная,— и даже очень неверная,— нота. Что значит: «умру с тобой»? То ли, что когда я умру, то со мной умрет и природа? Но ведь это неверно. Не природа живет во мне, а я в природе, или, вернее сказать, природа живет во мне только вследствие того, что я живу в ней, составляя одну из ее бесчисленных частей. И когда эта часть умрет, то есть разложится, уступив место другим сочетаниям, то природа будет попрежнему продолжать свое вечное существование. Но зато чрезвычайно тонко подмечено г-жой З. Гиппиус *чувство свободы*, вырастающее, *несмотря на мысль о неизбежности* смерти, из чувства единства природы и человека. Это чувство свободы прямо

---

[1] Известно, что «черт» г. Мережковского имеет хвост, длинный и гладкий, как у датской собаки. Я решаюсь предложить ту гипотезу, что как необходимая антитеза этого *нечестивого* хвоста существуют *благочестивые* крылья, невидимо украшающие собой спину г. Мережковского. Я воображаю эти крылья короткими и покрытыми пушком, подобно крыльям невинного цыпленка.

[2] Грядущий хам, с. 86.

[3] Собрание стихов, с. 49—50.

противоположно тому чувству рабской зависимости от природы, которая, по мнению г. Мережковского, должна владеть всякой душой, не опирающейся на костыль религиозного сознания. Прямо удивительно, как могло выйти стихотворение «Вечер» из-под пера писательницы, способной взывать, обращаясь к числу тринадцать:

И волей первого творца,
Тринадцать, ты — необходимо.
Законом мира ты хранимо —
Для мира грозного конца [1].

Чувство свободы, порождаемое сознанием единства и родства человека с природой и нимало не ослабляемое мыслью о смерти, есть как нельзя более светлое, отрадное чувство. Но оно не имеет ничего общего с той «скукой», которая овладевает гг. Минским и Мережковским каждый раз, когда они вспомнят о своем брате «лопухе» и своей сестре «обезьяне». Это чувство нимало не боится «лопушьего бессмертия», которое так пугает г. Мережковского. Больше того, оно основывается на инстинктивном сознании этого столь презренного в глазах г. Мережковского бессмертия. У кого есть это чувство, тому совсем не страшна мысль о смерти, а у кого оно отсутствует, тот не отговорится от этой мысли никакими «дуадами» и никакими «религиями будущего».

XII

Современные религиозные искатели апеллируют к потустороннему фантому именно потому, что в их опустошенных душах чувство это или совсем отсутствует, или является крайне редким гостем. Они ищут в религии утешения, как иные — а иногда, впрочем, и те же самые — ищут его в вине. И очень сильно распространен тот взгляд, что религиозное утешение особенно нужно человеку тогда, когда ему приходится так или иначе платить дань смерти.

Но всякого ли утешает подобное утешение? В том-то и дело, что нет.

«Что такое религиозное утешение? — спрашивает Фейербах.— Простая видимость. Утешает ли меня то соображение, что любящий отец на небесах отнял отца у этих детей? Можно ли заменить отца? Можно ли утешить это несчастье? Да, по человечеству можно, а посредством религии нельзя. Как? Разве меня утешит представление о любящем отце, если мой бедный ребенок лежит больным целые годы? Нет... Мое сердце отвергает религиозное утешение...» [2].

Что скажет об этом г. Мережковский? Мне сдается, что такие

---

[1] Собрание стихов, с. 142. Это стихотворение показывает, что, согласно «откровению» Зинаиды, мир кончится в одно из тринадцатых чисел, причем следующего, четырнадцатого числа уже ничего не будет. Премудрость!

[2] См.: Ludwig Feuerbach in seinem Briefwechsel und Nachlass. Dargesstelt von Karl Grün, B. 1, S. 418.

речи заставляют вспоминать о гордых титанах, а не о жалких, спившихся с кругу босяках.

Г-н Мережковский с величайшим презрением отзывается о «лопушьем бессмертии». Ему, как видно, совсем недоступно то бодрящее чувство родства человека с природой, которое так поэтически изображено в приведенном мною стихотворении г-жи З. Гиппиус «Вечер». Он думает, что «лопушьим бессмертием» могут довольствоваться только так называемые грубые материалисты. Но для полноты характеристики грубых «материалистов» надо сказать, что представление о бессмертии не покрывается для них представлением о *«лопушьем бессмертии»*. Они говорят также, что умерший человек может жить в памяти других людей. По прекрасному выражению Фейербаха, «Das Reich der Erinnerung ist der Himmel» (царство воспоминания есть небо). Но так рассуждать мог только Фейербах, который, что там ни говори, был все-таки материалистом. А вот тонкие господа декаденты таким рассуждением не удовлетворяются. Ссылка на жизнь в воспоминании производит на них впечатление злой насмешки. Эти тонкие господа, вообще говоря, столь склонные к идеализму, по смыслу которого мир есть лишь наше представление, испытывают чувство глубочайшей обиды, слыша, что придет такое время, когда сами они будут жить только в представлении других людей. Им нужно, чтобы сохранилось именно их дорогое «я»; мир, в котором нет этого «я», представляется им лишенным свободы миром мрачного хаоса.

Фейербах говорил, что только люди, относящиеся к человечеству равнодушно или даже презрительно, могут не удовольствоваться мыслью о продолжении существования *человека в человеке:* «Учение о неземном, сверхчеловеческом бессмертии есть учение эгоизма; учение о продолжении существования человека в человеке есть учение любви»[1]. И это, без всякого сомнения, справедливо. Наши тонкие и возвышенные господа декаденты потому и видят в вопросе о личном бессмертии основной вопрос бытия, что они — индивидуалисты до конца ногтей. Индивидуалисту же, можно сказать, по самому его званию полагается быть эгоистом.

Я неправ? Я преувеличиваю? Сошлюсь опять на г-жу З. Гиппиус.

«Я думаю, — пишет она, — явись теперь в наше трудное, острое время стихотворец, по существу подобный нам, но гениальный, — и он очутился бы один на своей узкой вершине; только зубец его скалы был бы выше — ближе к небу, — и еще менее внятным казалось бы его молитвенное пение. Пока мы не найдем общего бога или хоть не поймем, что стремимся все к нему, единственному, до тех пор наши молитвы — наши стихи, живые

---

[1] Karl Grün. Цит. соч., т. 1, с. 420.

для каждого из нас, будут не понятны и не нужны ни для кого»[1].

Почему же «наши стихи», «живые для каждого из нас», никому не нужны и никому не понятны? Да просто потому, что они порождение крайнего индивидуализма. Когда поэту ненужен и непонятен окружающий его человеческий мир, то он сам остается ненужным и непонятным для окружающего человеческого мира. Но сознание одиночества тяжело: это чувствуется и в словах г-жи Гиппиус. И вот, за невозможностью отделаться от него с помощью представлений, относящихся к действительной, земной жизни нашего грешного человечества, измученные духовным одиночеством, индивидуалисты обращаются к небу, ищут «общего бога». Они надеются, что придуманный ими «общий бог» вылечит их от их застарелой болезни — индивидуализма. Выдыбай, боже! Тщетный призыв! Против индивидуализма не растет никакого зелья на небе. Печальный плод земной жизни людей, он исчезнет лишь тогда, когда взаимные (земные) отношения людей не будут более выражаться принципом: «человек человеку — волк».

XIII

Теперь мы достаточно знаем психологию «богостроителей» декадентского пошиба для того, чтобы окончательно выяснить себе, до какой степени немыслимо сочувствие освободительному движению рабочего класса со стороны этих господ. В психологии голодного пролетария они видят лишь мещанство. Я уже сказал, что это объясняется прежде всего их непобедимым, хотя и бессознательным сочувствием к тому «мещанскому» экономическому порядку, который услужливо освобождает их от докучной необходимости жить трудами рук своих. В их презрении к «мещанству» голодного пролетария обнаруживается мещанство — истинное, неподдельное мещанство! — сытого буржуа. Теперь мы видим, что их мещанство обнаруживается также и с другой стороны. Оно выражается в том крайнем индивидуализме, благодаря которому делается невозможным не только сочувствие их к пролетариату, но даже и их взаимное понимание. Драгоценное «я» каждого из них осуществляет философский идеал Лейбница: оно становится монадой, «не имеющей окон наружу».

Представьте же себе теперь, что такая монада, сделавшаяся богомольной под влиянием нестерпимой скуки жизни и непреодолимого страха смерти, которая грозит уничтожением все тому же драгоценному «я», решается, наконец, покинуть свою «башню из слоновой кости». Она, прежде занимавшаяся «тринадцатым числом» и проповедовавшая искусство для искусства, теперь с благосклонностью обращается к нашей юдоли плача и за-

[1] Собрание стихов, с. 6.

дается целью заново перестроить взаимные отношения людей. Короче, вообразите, что монада, «не имеющая окон наружу», переносится порывом исторической бури в «стан революции». Что предпримет она там?

Нам уже известно, что она окропит экономические стремления современного борющегося человечества святой водой своего нового благочестия и окурит ладаном своей «новой» мистики. Но она не ограничится этим, она захочет переделать названные стремления сообразно своему собственному душевному складу.

Современное освободительное движение рабочего класса есть движение против эксплуатирующего меньшинства. *Сила* участников этого движения заключается в их *солидарности*. Их *успех* предполагает в них способность жертвовать своими частными интересами интересам целого. *Пафосом* этой борьбы является *самоотвержение*. Но монада, *«не имеющая окон наружу»*, не знает самоотвержения. Подчинение интересов частей интересам целого представляется ей насилием над личностью. Ей антипатична масса, которая, по ее мнению, грозит ей «анониматом». Поэтому она никогда не заключит искреннего и прочного мира с социалистическим идеалом. Она будет отвергать его, даже невольно ему уступая.

Мы видим это на примере г. Минского. Г-н Минский делает на словах много уступок современному социализму, но на деле все его симпатии склоняются к так называемым революционным синдикалистам, *теория* которых есть незаконная дочь анархизма. Социализм школы Маркса кажется ему слишком «властолюбивым». Он не одобряет, правда, и анархистов школы Бенджамена Тэкера — крайних индивидуалистов; они представляются ему слишком «самолюбивыми». И он решает, что «властолюбие социалистов и проповедь самолюбия со стороны анархистов... роднят тех и других не только с идеологией, но и с психологией ненавистной им буржуазии»[1]. На этом основании вы подумаете, может быть, что г. Минский одинаково далек как от социализма, так и от анархизма. Вы ошибаетесь. Слушайте дальше:

«Вполне радикальными оказываются либертарные социалисты, которые одновременно отрицают и частную собственность и организованную власть и таким образом вправе считать себя совершенно исцелившимися от отравы мещанского жизнепонимания и жизнеустройства»[2].

Что же такое эти «либертарные» социалисты, так сильно пришедшиеся по душе нашему автору? Это — анархисты школы Бакунина — Кропоткина, то есть анархисты, называющие себя коммунистами. Принимая в соображение, что в Европе других анархистов почти нет — немногочисленные последователи Тэкера встречаются преимущественно в Соединенных Штатах Северной Америки, — мы видим, что симпатии г. Минского принадлежат

---

[1] На общественные темы, с. 90.
[2] Там же.

западноевропейским анархистам. Анархисты эти отрицают, как он говорит, и частную собственность, и организованную власть. Так как неорганизованной власти анархисты тоже, конечно, не признают, то наш автор точнее выразился бы, если бы сказал, что «либертарные социалисты» отрицают всякое ограничение прав индивидуума. Такое отрицание кажется ему очень радикальным, особенно ввиду того что «либертарные социалисты» отрицают также и частную собственность. Восхищенный таким радикализмом, г. Минский готов признать «либертарных социалистов» «совершенно исцелившимися от отравы мещанского жизнепонимания и жизнеустройства». Оказывается, стало быть, что единственное движение, чуждое мещанства, есть ныне то, которое совершается в Западной Европе под анархическим знаменем. Можно ли отзываться благосклоннее? Наш благосклонный к коммунистическому анархизму автор не заметил, что *«радикализм»* этого направления сводится к простому *паралогизму:* в самом деле, нельзя отрицать всякое ограничение прав индивидуума и *в то же время* отвергать частную собственность, то есть право индивидуума на присвоение себе известных предметов. Но ум нередко умолкает, когда говорит сердце. Индивидуалист из декадентского лагеря не может не питать крайнего сочувствия к индивидуалистам из лагеря «либертарного социализма»[1]. Комичнее всего то, что г. Минский валит с больной головы на здоровую. Он посылает упрек в индивидуализме именно современному социализму, или, по его терминологии, социал-демократизму. «Вполне возможно,— говорит он,— что понимание мирового процесса как борьбы за экономические интересы нормально и истинно для индивидуалиста. Но для нас, выстрадавших иное отношение к миру, может быть болезненное, но столь близкое и дорогое нам, отношение всечеловеческой любви и самопожертвования,— для нас нормальным и правильным является понимание мирового процесса как мистерии вселенской любви и жертвы»[2].

Тут первым делом нужно заметить, что ни одному толковому марксисту никогда не приходило в голову рассматривать весь «мировой процесс», то есть, например, также и развитие солнечной системы, как борьбу за экономические интересы. Это ахинея, до которой могли доходить лишь некоторые наши доморощенные эмпириомонисты (Богданов и др.). Но дело не в этом. Как уже сказано выше, для современного мещанина особенно характерно это противопоставление «всечеловеческой любви и самопожертвования» борьбе за экономические интересы — заметьте: *борьбе за экономические интересы экономи-*

---

[1] Мимоходом. Почему думает г. Минский, что мы, марксисты, говорим о буржуазной природе анархического учения лишь под влиянием «полемического задора»? Никакого задора тут нет. Мы просто-напросто констатируем тот факт, что идеологи анархизма еще более крайние индивидуалисты, чем даже идеологи буржуазии. Но оспаривать этот факт можно именно только под влиянием полемического задора.

[2] На общественные темы, с. 70.

чески эксплуатируемого класса. На такое противопоставление способен только тот, кто не понимает ни самопожертвования, ни всечеловеческой любви. Именно потому, что г. Минский не понимает ни самопожертвования, ни всечеловеческой любви, он испытывает непреодолимую потребность окутывать их мраком религиозной «мистерии».

А г. Мережковский?

Что касается его, то он еще менее, чем г. Минский, может понять социализм; поэтому он склоняется к той «бесконечной анархии», которая, по его словам, составляет скрытую душу русской революции[1]. И не один он: к бесконечной анархии склоняется, как видно, вся троица: Д. Мережковский, З. Гиппиус, Д. Философов. В неподписанном предисловии к триединому сборнику «Der Zar und die Revolution» говорится — очевидно, от лица всей троицы,— что эмпирическая сознательная цель русской революции есть социализм, а ее мистическая и бессознательная цель — анархия[2].

Тут же русская революция *отождествляется* с анархией («Die russische Revolution oder Anarchie», S. 1) и предсказывается, что рано или поздно «Европа как целое» придет в столкновение с анархической русской революцией. А чтобы Европа как целое знала, с кем именно ей придется иметь дело в предстоящем столкновении, до ее сведения доводится, что, между тем как для европейца политика — наука, для нас она — религия[3] и что «мы» — мистики в глубочайшей основе своей сущности и воли. При этом «наша мистическая сущность характеризуется, между прочим, тем, что «мы не ходим, мы бегаем; мы не бегаем, мы летаем; мы не летаем, мы падаем»[4]. Несколько ниже «Европа как целое» с величайшим удивлением читает, что «мы летаем» самым необыкновенным образом — именно «mit in die Luft gerichteten Fersen»[5], по-русски это выражение означает: головой вниз, vulgo: кверху тормашками.

И это признание триединого автора сборника кажется мне наиболее ценным элементом всего участия всех разновидностей декадентской «религии будущего». Эти почтенные мистики в самом деле не ходят и не бегают — ходить и бегать человек может только по земле, *нам* же, конечно, не до земли,— а летают, и летают головой вниз. От этого нового способа передвижения у них делается прилив крови к мозгу, и он не совсем хорошо функционирует. Это обстоятельство проливает чрезвычайно яркий свет на происхождение декадентской мистики.

Религия без бога, сочиненная Луначарским, и евангелие от

---

[1] Der Zar und die Revolution, S. 153.
[2] Der Zar und die Revolution, S. 5. Как это само собою разумеется, наша троица находит, что социализм «предписывает» полное подчинение личности обществу (это последнее «предписание» особенно хорошо!).
[3] Там же, с. 2.
[4] Там же.
[5] Там же, с. 4.

декаданса далеко не исчерпывают собою всех разновидностей современного нашего религиозного «искательства». В первоначальный план моего ряда статей об этом предмете входил также подробный анализ религиозного откровения, идущего к нам от той группы писателей, которая издала так много нашумевший сборник «Вехи». Но чем больше я вчитывался в этот сборник и чем больше я прислушивался к толкам, им вызванным, тем более я убеждался в том, что евангелию от Струве — Гершензона — Франка — Булгакова нужно посвятить особую работу, рассмотрев его, как выражаются немцы, в другой связи. Я и сделаю это в будущем году, в статье или, может быть, в целом ряде статей, посвященных исследованию того, как пятилась часть нашей интеллигенции от «марксизма к идеализму»... и далее — к «Вехам». Не считаю нужным скрывать, что одною из главных вех моей будущей работы явится вопрос о том, каким образом и почему известная разновидность наших религиозных искательств служит духовным орудием европеизации нашей буржуазии. Ведь Маркс прав: «религиозные вопросы имеют ныне общественное значение». И ведь действительно наивно думать, что, когда, например, г. П. Струве старается опровергнуть с помощью религии некоторые «философемы» социализма, он поступает как *теолог,* а не как *публицист*, стоящий на точке зрения определенного класса.

Плеханов Г. В. О так называемых религиозных исканиях в России.— Избр. филос. произв. в 5-ти т., т. 3, с. 402—437.

IV. В. И. ЛЕНИН И БОЛЬШЕВИСТСКАЯ КРИТИКА

В. И. Ленин

В. В. Воровский

М. С. Ольминский

Н. К. Крупская

А. В. Луначарский

В. И. ЛЕНИН

Партийная организация и партийная литература

Новые условия социал-демократической работы, создавшиеся в России после октябрьской революции, выдвинули на очередь вопрос о партийной литературе. Различие между нелегальной и легальной печатью,— это печальное наследие эпохи крепостнической, самодержавной России,— начинает исчезать. Оно еще не померло, далеко нет. Лицемерное правительство нашего министра-премьера еще бесчинствует до того, что «Известия Совета Рабочих Депутатов» печатаются «нелегально», но, кроме позора для правительства, кроме новых моральных ударов ему, ничего не получается из глупых попыток «запретить» то, чему помешать правительство не в силах.

При существовании различия между нелегальной и легальной печатью вопрос о партийной и непартийной печати решался крайне просто и крайне фальшиво, уродливо. Вся нелегальная печать была партийна, издавалась организациями, велась группами, связанными так или иначе с группами практических работников партии. Вся легальная печать была не партийна,— потому что партийность была под запретом, но «тяготела» к той или другой партии. Неизбежны были уродливые союзы, ненормальные «сожительства», фальшивые прикрытия; с вынужденными недомолвками людей, желавших выразить партийные взгляды, смешивалось недомыслие или трусость мысли тех, кто не дорос до этих взглядов, кто не был, в сущности, человеком партии.

Проклятая пора эзоповских речей, литературного холопства, рабьего языка, идейного крепостничества! Пролетариат положил конец этой гнусности, от которой задыхалось все живое и свежее на Руси. Но пролетариат завоевал пока лишь половину свободы для России.

Революция еще не закончена. Если царизм *уже не* в силах победить революции, то революция *еще не* в силах победить царизма. И мы живем в такое время, когда всюду и на всем сказывается это противоестественное сочетание открытой, честной, прямой, последовательной партийности с подпольной, прикрытой, «дипломатичной», увертливой «легальностью». Это противо-

естественное сочетание сказывается и на нашей газете: сколько бы ни острил г. Гучков насчет социал-демократической тирании, запрещающей печатать либерально-буржуазные, умеренные газеты, а факт все же остается фактом,— Центральный Орган Российской социал-демократической партии, «Пролетарий», все же остается за дверью *самодержавно*-полицейской России.

Как-никак, а половина революции заставляет всех нас приняться немедленно за новое налаживание дела. Литература может теперь, даже «легально», быть на $^{9}/_{10}$ партийной. Литература должна стать партийной. В противовес буржуазным нравам, в противовес буржуазной предпринимательской, торгашеской печати, в противовес буржуазному литературному карьеризму и индивидуализму, «барскому анархизму» и погоне за наживой,— социалистический пролетариат должен выдвинуть принцип *партийной литературы,* развить этот принцип и провести его в жизнь в возможно более полной и цельной форме.

В чем же состоит этот принцип партийной литературы? Не только в том, что для социалистического пролетариата литературное дело не может быть орудием наживы лиц или групп, оно не может быть вообще индивидуальным делом, не зависимым от общего пролетарского дела. Долой литераторов беспартийных! Долой литераторов сверхчеловеков! Литературное дело должно стать *частью* общепролетарского дела, «колесиком и винтиком» одного-единого, великого социал-демократического механизма, приводимого в движение всем сознательным авангардом всего рабочего класса. Литературное дело должно стать составной частью организованной, планомерной, объединенной социал-демократической партийной работы.

«Всякое сравнение хромает», говорит немецкая пословица. Хромает и мое сравнение литературы с винтиком, живого движения с механизмом. Найдутся даже, пожалуй, истеричные интеллигенты, которые поднимут вопль по поводу такого сравнения, принижающего, омертвляющего, «бюрократизирующего» свободную идейную борьбу, свободу критики, свободу литературного творчества и т. д., и т. д. По существу дела, подобные вопли были бы только выражением буржуазно-интеллигентского индивидуализма. Спору нет, литературное дело всего менее поддается механическому равнению, нивелированию, господству большинства над меньшинством. Спору нет, в этом деле безусловно необходимо обеспечение большего простора личной инициативе, индивидуальным склонностям, простора мысли и фантазии, форме и содержанию. Все это бесспорно, но все это доказывает лишь то, что литературная часть партийного дела пролетариата не может быть шаблонно отождествляема с другими частями партийного дела пролетариата. Все это отнюдь не опровергает того чуждого и странного для буржуазии и буржуазной демократии положения, что литературное дело должно непременно и обязательно стать неразрывно связанной с осталь-

ными частями частью социал-демократической партийной работы. Газеты должны стать органами разных партийных организаций. Литераторы должны войти непременно в партийные организации. Издательства и склады, магазины и читальни, библиотеки и разные торговли книгами — все это должно стать партийным, подотчетным. За всей этой работой должен следить организованный социалистический пролетариат, всю ее контролировать, во всю эту работу, без единого исключения, вносить живую струю живого пролетарского дела, отнимая, таким образом, всякую почву у старинного, полуобломовского, полуторгашеского российского принципа: писатель пописывает, читатель почитывает.

Мы не скажем, разумеется, о том, чтобы это преобразование литературного дела, испакощенного азиатской цензурой и европейской буржуазией, могло произойти сразу. Мы далеки от мысли проповедовать какую-нибудь единообразную систему или решение задачи несколькими постановлениями. Нет, о схематизме в этой области всего менее может быть речь. Дело в том, чтобы вся наша партия, чтобы весь сознательный социал-демократический пролетариат во всей России сознал эту новую задачу, ясно поставил ее и взялся везде и повсюду за ее решение. Выйдя из плена крепостной цензуры, мы не хотим идти и не пойдем в плен буржуазно-торгашеских литературных отношений. Мы хотим создать и мы создадим свободную печать не в полицейском только смысле, но также и в смысле свободы от капитала, свободы от карьеризма;— мало того: также и в смысле свободы от буржуазно-анархического индивидуализма.

Эти последние слова покажутся парадоксом или насмешкой над читателями. Как! закричит, пожалуй, какой-нибудь интеллигент, пылкий сторонник свободы. Как! Вы хотите подчинения коллективности такого тонкого, индивидуального дела, как литературное творчество! Вы хотите, чтобы рабочие по большинству голосов решали вопросы науки, философии, эстетики! Вы отрицаете абсолютную свободу абсолютно-индивидуального идейного творчества!

Успокойтесь, господа! Во-первых, речь идет о партийной литературе и ее подчинении партийному контролю. Каждый волен писать и говорить все, что ему угодно, без малейших ограничений. Но каждый вольный союз (в том числе партия) волен также прогнать таких членов, которые пользуются фирмой партии для проповеди антипартийных взглядов. Свобода слова и печати должна быть полная. Но ведь и свобода союзов должна быть полная. Я обязан тебе предоставить, во имя свободы слова, полное право кричать, врать и писать что угодно. Но ты обязан мне, во имя свободы союзов, предоставить право заключать или расторгать союз с людьми, говорящими то-то и то-то. Партия есть добровольный союз, который неминуемо бы распался, сначала идейно, а потом и материально, если бы он не очищал себя

от членов, которые проповедуют антипартийные взгляды. Для определения же грани между партийным и антипартийным служит партийная программа, служат тактические резолюции партии и ее устав, служит, наконец, весь опыт международной социал-демократии, международных добровольных союзов пролетариата, постоянно включавшего в свои партии отдельные элементы или течения, не совсем последовательные, не совсем чисто марксистские, не совсем правильные, но также постоянно предпринимавшего периодические «очищения» своей партии. Так будет и у нас, господа сторонники буржуазной «свободы критики», *внутри* партии: теперь партия у нас сразу становится массовой, теперь мы переживаем крутой переход к открытой организации, теперь к нам войдут неминуемо многие непоследовательные (с марксистской точки зрения) люди, может быть, даже некоторые христиане, может быть, даже некоторые мистики. У нас крепкие желудки, мы твердокаменные марксисты. Мы переварим этих непоследовательных людей. Свобода мысли и свобода критики внутри партии никогда не заставят нас забыть о свободе группировки людей в вольные союзы, называемые партиями.

Во-вторых, господа буржуазные индивидуалисты, мы должны сказать вам, что ваши речи об абсолютной свободе одно лицемерие. В обществе, основанном на власти денег, в обществе, где нищенствуют массы трудящихся и тунеядствуют горстки богачей, не может быть «свободы» реальной и действительной. Свободны ли вы от вашего буржуазного издателя, господин писатель? от вашей буржуазной публики, которая требует от вас порнографии в рамках[1] и картинах, проституции в виде «дополнения» к «святому» сценическому искусству? Ведь эта абсолютная свобода есть буржуазная или анархическая фраза (ибо, как миросозерцание, анархизм есть вывернутая наизнанку буржуазность). Жить в обществе и быть свободным от общества нельзя. Свобода буржуазного писателя, художника, актрисы есть лишь замаскированная (или лицемерно маскируемая) зависимость от денежного мешка, от подкупа, от содержания.

И мы, социалисты, разоблачаем это лицемерие, срываем фальшивые вывески,— не для того, чтобы получить неклассовую литературу и искусство (это будет возможно лишь в социалистическом внеклассовом обществе), а для того, чтобы лицемерно-свободной, а на деле связанной с буржуазией, литературе противопоставить действительно-свободную, *открыто* связанную с пролетариатом литературу.

Это будет свободная литература, потому что не корысть и не карьера, а идея социализма и сочувствие трудящимся будут вербовать новые и новые силы в ее ряды. Это будет свободная литература, потому что она будет служить не пресыщенной

---

[1] В источнике, по-видимому, опечатка; по смыслу следовало бы «в романах». *Ред.*

героине, не скучающим и страдающим от ожирения «верхним десяти тысячам», а миллионам и десяткам миллионов трудящихся, которые составляют цвет страны, ее силу, ее будущность. Это будет свободная литература, оплодотворяющая последнее слово революционной мысли человечества опытом и живой работой социалистического пролетариата, создающая постоянное взаимодействие между опытом прошлого (научный социализм, завершивший развитие социализма от его примитивных, утопических форм) и опытом настоящего (настоящая борьба товарищей рабочих).

За работу же, товарищи! Перед нами трудная и новая, но великая и благодарная задача — организовать обширное, разностороннее, разнообразное литературное дело в тесной и неразрывной связи с социал-демократическим рабочим движением. Вся социал-демократическая литература должна стать партийной. Все газеты, журналы, издательства и т. д. должны приняться немедленно за реорганизационную работу, за подготовку такого положения, чтобы они входили целиком на тех или иных началах в те или иные партийные организации. Только тогда «социал-демократическая» литература станет таковой на самом деле, только тогда она сумеет выполнить свой долг, только тогда она сумеет и в рамках буржуазного общества вырваться из рабства у буржуазии и слиться с движением действительно передового и до конца революционного класса.

Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 12, с. 99—105.

Реакционный поворот буржуазной идеологии. О «Вехах»

Известный сборник «Вехи», составленный влиятельнейшими к.-д. публицистами, выдержавший в короткое время несколько изданий, встреченный восторгом всей реакционной печати, представляет из себя настоящее знамение времени. Как бы ни «исправляли» к.-д. газеты слишком бьющие в нос отдельные места «Вех», как бы ни отрекались от них отдельные кадеты, совершенно бессильные повлиять на политику всей к.-д. партии или задающиеся целью обмануть массы насчет истинного значения этой политики,— остается несомненный факт, что *«Вехи» выразили несомненную суть современного кадетизма.* Партия кадетов есть партия «Вех».

Ценя выше всего развитие политического и классового сознания масс, рабочая демократия должна приветствовать «Вехи», как великолепное разоблачение идейными вождями кадетов сущности их политического направления. «Вехи» написаны господами: Бердяевым, Булгаковым, Гершензоном, Кистяковским, Струве, Франком и Изгоевым. Одни уж эти имена из-

вестных депутатов, известных ренегатов, известных кадетов говорят достаточно много за себя. Авторы «Вех» выступают как настоящие идейные вожди целого общественного направления, давая в сжатом наброске целую энциклопедию по вопросам философии, религии, политики, публицистики, оценки всего освободительного движения и всей истории русской демократии. Назвав «Вехи» «сборником статей о русской интеллигенции», авторы сузили этим подзаголовком действительную тему своего выступления, ибо «интеллигенция» выступает у них на деле в качестве духовного вождя, вдохновителя и выразителя всей русской демократии и всего русского освободительного движения. «Вехи» — крупнейшие вехи на пути *полнейшего разрыва* русского кадетизма и русского либерализма вообще с русским освободительным движением, со всеми его основными задачами, со всеми его коренными традициями.

I

Энциклопедия либерального ренегатства охватывает три основные темы: 1) борьба с идейными основами всего миросозерцания русской (и международной) демократии; 2) отречение от освободительного движения недавних лет и обливание его помоями; 3) открытое провозглашение своих «ливрейных» чувств (и соответствующей «ливрейной» политики) по отношению к октябристской буржуазии, по отношению к старой власти, по отношению ко всей старой России вообще.

Авторы «Вех» начинают с философских основ «интеллигентского» миросозерцания. Красной нитью проходит через всю книгу решительная борьба с материализмом, который аттестуется не иначе, как догматизм, метафизика, «самая элементарная и низшая форма философствования» (стр. 4 — ссылки относятся к 1-му изданию «Вех»). Позитивизм осуждается за то, что он был «для нас» (т. е. для уничтоженной «Вехами» русской «интеллигенции») «тождественен с материалистической метафизикой» или истолковывался «исключительно в духе материализма» (15), тогда как — «ни один мистик, ни один верующий не может отрицать научного позитивизма и науки» (11). Не шутите! «Вражда к идеалистическим и религиозно-мистическим тенденциям» (6) — вот за что нападают «Вехи» на «интеллигенцию». «Юркевич был, во всяком случае, настоящим философом по сравнению с Чернышевским» (4).

Вполне естественно, что, стоя на этой точке зрения, «Вехи» неустанно громят атеизм «интеллигенции» и стремятся со всей решительностью и во всей полноте восстановить религиозное миросозерцание. Вполне естественно, что, уничтожив Чернышевского, как философа, «Вехи» уничтожают Белинского, как публициста. Белинский, Добролюбов, Чернышевский — вожди «интеллигентов» (134, 56, 32, 17 и др.). Чаадаев, Владимир Соловьев, Достоевский — «вовсе не интеллигенты». Первые —

вожди направления, с которым «Вехи» воюют не на живот, а на смерть. Вторые «неустанно твердили» то именно, что твердят и «Вехи», но «их не слушали, интеллигенция шла мимо них», гласит предисловие к «Вехам».

Читатель уже может видеть отсюда, что не на «интеллигенцию» нападают «Вехи», это только искусственный, запутывающий дело, способ выражения. Нападение ведется по всей линии против демократии, против демократического миросозерцания. А так как идейным вождям партии, которая рекламирует себя как «конституционно-демократическую», неудобно назвать вещи их настоящими именами, то они позаимствовали терминологию у *«Московских Ведомостей»,* они отрекаются не от демократии,— (какая недостойная клевета!),— а только от «интеллигентщины».

Письмо Белинского к Гоголю, вещают «Вехи», есть «пламенное и классическое выражение интеллигентского настроения» (56). «История нашей публицистики, начиная после Белинского, в смысле жизненного разумения — сплошной кошмар» (82).

Так, так. Настроение крепостных крестьян против крепостного права, очевидно, есть «интеллигентское» настроение. История протеста и борьбы самых широких масс населения с 1861 по 1905 год против остатков крепостничества во всем строе русской жизни есть, очевидно, «сплошной кошмар». Или, может быть, по мнению наших умных и образованных авторов, настроение Белинского в письме к Гоголю не зависело от настроения крепостных крестьян? История нашей публицистики не зависела от возмущения народных масс остатками крепостнического гнета?

«Московские Ведомости» всегда доказывали, что русская демократия, начиная хотя бы с Белинского, отнюдь не выражает интересов самых широких масс населения в борьбе за элементарнейшие права народа, нарушаемые крепостническими учреждениями, а выражает только «интеллигентское настроение».

Программа «Вех» и «Московских Ведомостей» одинакова и в философии, и в публицистике. Но в философии либеральные ренегаты решились сказать всю правду, раскрыть *всю* свою программу (война материализму и материалистически толкуемому позитивизму; восстановление мистики и мистического миросозерцания), а в публицистике они виляют, вертятся, иезуитничают. Они порвали с самыми основными идеями демократии, с самыми элементарными демократическими тенденциями, но делают вид, что рвут только с «интеллигентщиной». Либеральная буржуазия решительно повернула от защиты прав народа к защите учреждений, направленных против народа. Но либеральные политиканы желают сохранить название «демократов».

Тот же самый фокус, который проделали над письмом Белинского к Гоголю и над историей русской публицистики, проделывается над историей недавнего движения.

II

В действительности нападение ведется в «Вехах» только на такую интеллигенцию, которая была выразителем демократического движения, и только за то, в чем она проявила себя, как настоящий участник этого движения. «Вехи» с бешенством нападают на интеллигенцию именно за то, что эта «маленькая подпольная секта вышла на свет божий, приобрела множество последователей и на время стала идейно-влиятельной и даже реально могущественной» (176). Либералы сочувствовали «интеллигенции» и тайком поддерживали иногда ее, *пока* она оставалась *только* маленькой подпольной сектой, пока она не приобрела множества последователей, пока она не становилась реально могущественной; это значит: либерал сочувствовал демократии, пока демократия не приводила в движение настоящих масс, ибо без вовлечения масс она только служила своекорыстным целям либерализма, она только помогала верхам либеральной буржуазии пододвинуться к власти. Либерал отвернулся от демократии, когда она втянула массы, начавшие осуществлять *свои* задачи, отстаивать *свои* интересы. Под прикрытием криков против демократической «интеллигенции», *война кадетов ведется на деле против демократического движения масс.* Одно из бесчисленных наглядных разоблачений этого в «Вехах» состоит в том, что великое общественное движение конца XVIII века во Франции они объявляют «примером достаточно продолженной интеллигентской революции, с обнаружением всех ее духовных потенций» (57).

Не правда ли, хорошо? Французское движение конца XVIII века представляет из себя, изволите видеть, не образец самого глубокого и широкого демократического движения масс, а образец «интеллигентской» революции! Так как нигде в мире и никогда демократические задачи не осуществлялись без движения *однородного* типа, то совершенно очевидно, что идейные вожди либерализма порывают именно с демократией.

В русской интеллигенции «Вехи» бранят именно то, что является *необходимым* спутником и выражением *всякого* демократического движения. «Прививка политического радикализма интеллигентских идей к социальному радикализму народных инстинктов[1] совершилась с ошеломляющей быстротой» (141) — и в этом была «не просто политическая ошибка, не просто грех тактики. Тут была ошибка моральная». Там, где нет исстрадавшихся народных масс, не может быть и демократического движения. А демократическое движение отличается от простого «бунта» как раз тем, что оно идет под знаменем известных радикальных политических идей. Демократическое движение и демократические идеи не только политически ошибочны, не

[1] «Исстрадавшихся народных масс», — говорится на той же странице, двумя строками ниже.

только тактически неуместны, но и морально греховны,— вот к чему сводится истинная мысль «Вех», ровно ничем не отличающаяся от истинных мыслей Победоносцева. Победоносцев только честнее и прямее говорил то, что говорят Струве, Изгоевы, Франки и К°.

Когда «Вехи» приступают к более точному определению содержания ненавистных «интеллигентских» идей, они, естественно, говорят о «левых» идеях вообще, о народнических и марксистских, в частности. Народники обвиняются в «ложной любви к крестьянству», марксисты — «к пролетариату» (9). И те и другие уничтожаются в пух и прах за «народопоклонничество» (59, 59—60). У ненавистного «интеллигента» «бог есть народ, единственная цель есть счастие большинства» (159). «Бурные речи атеистического левого блока» (29),— вот что всего больше запомнилось во II Думе кадету Булгакову, вот что особенно возмутило его. И нет ни малейшего сомнения, что Булгаков выразил здесь несколько рельефнее, чем иные, общекадетскую психологию, выразил заветные думы всей кадетской партии.

Что для либерала стирается различие между народничеством и марксизмом,— это не случайно, а неизбежно, оно не «фортель» литератора (прекрасно знающего эти различия), а закономерное выражение современной сущности либерализма. Ибо в *данное* время либеральной буржуазии в России страшно и ненавистно не столько социалистическое движение рабочего класса в России, сколько демократическое движение и рабочих и крестьян, т. е. страшно и ненавистно то, что есть общего у народничества и марксизма, их защита демократии путем обращения к массам. Для современной эпохи характерно то, что либерализм в России решительно повернул против демократии; совершенно естественно, что его не интересуют ни различия внутри демократии, ни дальнейшие цели, виды и перспективы, открывающиеся на почве осуществленной демократии.

Словечки, вроде «народопоклонничество», так и кишат в «Вехах». Это не удивительно, ибо либеральной буржуазии, испугавшейся народа, ничего не остается, как кричать о «народопоклонничестве» демократов. Отступления нельзя не прикрыть особенно громким барабанным боем. Нельзя же, в самом деле, прямо отрицать, что обе первые Думы выражали именно в лице рабочих и крестьянских депутатов настоящие интересы, требования, взгляды рабочих и крестьянских масс. А между тем именно эти «интеллигентные» депутаты[1] и внушили кадетам бездонную *ненависть к «левым»* за разоблачение вечных кадетских отступлений от демократизма. Нельзя же, в самом деле, прямо отрицать хотя бы и «четыреххвостку»; а между тем ни

[1] Извращение «Вехами» обычного смысла слова «интеллигент» прямо-таки забавно. Достаточно перелистать списки депутатов обеих первых Дум, чтобы сразу увидеть подавляющее большинство крестьян у трудовиков, преобладание рабочих у с.-д. и сосредоточение массы буржуазной интеллигенции у к.-д.

один сколько-нибудь честный политический деятель не усумнился в том, что выборы по «четыреххвостке», выборы действительно демократические, дали бы в современной России подавляющее большинство депутатам трудовикам вместе с депутатами рабочей партии.

Ничего не остается повернувшей вспять либеральной буржуазии, как прикрывать свой разрыв с демократией словечками из словаря *«Московских Ведомостей»* и *«Нового Времени»;* эти словечки положительно пестрят весь сборник «Вех».

«Вехи» — сплошной поток реакционных помоев, вылитых на демократию. Понятно, что публицисты *«Нового Времени»,* Розанов, Меньшиков и А. Столыпин, бросились целовать «Вехи». Понятно, что Антоний Волынский пришел в восторг от этого произведения вождей либерализма.

«Когда интеллигент,— пишут «Вехи»,— размышлял о своем долге перед народом, он никогда не додумывался до того, что выражающаяся в начале долга идея личной ответственности должна быть адресована не только к нему, интеллигенту, но и к народу» (139). Демократ размышлял о расширении прав и свободы народа, облекая эту мысль в слова о «долге» высших классов перед народом. Демократ никогда не мог додуматься и никогда не додумается до того, что в дореформенной стране или в стране с «конституцией» 3 июня может зайти речь об «ответственности» народа перед правящими классами. Чтобы «додуматься» до этого, демократ, или якобы демократ, должен окончательно превратиться в контрреволюционного либерала.

«Эгоизм, самоутверждение — великая сила,— читаем мы в «Вехах»,— именно она делает западную буржуазию могучим бессознательным орудием божьего дела на земле» (95). Это не что иное, как приправленный лампадным маслом пересказ знаменитого «Enrichissez-vous! — обогащайтесь!» или нашего российского «мы ставим ставку на сильных». Когда буржуазия помогала народу бороться за свободу, она объявляла эту борьбу божьим делом. Когда она испугалась народа и повернула к поддержке всякого рода средневековья против народа,— она объявила божьим делом «эгоизм», обогащение, шовинистическую внешнюю политику и т. п. Это было везде в Европе. Это повторяется и в России.

«Актом 17 октября по существу и формально революция должна была бы завершиться» (136). Это и есть альфа и омега октябризма, т. е. программы контрреволюционной буржуазии. Октябристы всегда это говорили и сообразно с этим открыто действовали. Кадеты действовали *тайком* так же (начиная с 17 октября), но желали прикидываться при этом демократами. Для успеха дела демократии полная, ясная, открытая размежевка между демократами и ренегатами — самая полезная, самая необходимая вещь. Надо использовать «Вехи» для этого нужного дела. «Надо иметь, наконец, смелость сознаться,—

пишет ренегат Изгоев,— что в наших Государственных думах огромное большинство депутатов, за исключением трех-четырех десятков к.-д. и октябристов, не обнаружило знаний, с которыми можно было бы приступить к управлению и переустройству России» (208). Ну, разумеется, где же мужицким депутатам трудовикам или каким-то рабочим браться за такое дело. Для этого нужно большинство к.-д. и октябристов, а для такого большинства нужна III Дума...

А чтобы народ и народопоклонники понимали свою «ответственность» перед вершителями дел в III Думе и в третьедумской России, для этого нужно проповедовать народу — вместе с Антонием Волынским — «покаяние» («Вехи», 26), «смирение» (49), борьбу с «гордыней интеллигента» (52), «послушание» (55), «простую, грубую пищу старого моисеева десятословия» (51), борьбу с «легионом бесов, вошедших в гигантское тело России» (68). Если крестьяне выбирают трудовиков, а рабочие — социал-демократов, это, разумеется, — именно такое бесовское наваждение, ибо, собственно говоря, по натуре своей, как давно уже открыли Катков и Победоносцев, народ питает «ненависть к интеллигенции» (87; читай: к демократии).

Русские граждане должны поэтому — научают нас «Вехи» — «благословлять эту власть, которая одна своими штыками и тюрьмами еще ограждает нас («интеллигентов») от ярости народной» (88).

Эта тирада хороша тем, что откровенна, — полезна тем, что вскрывает правду относительно действительной сущности политики всей к.-д. партии за всю полосу 1905—1909 годов. Эта тирада хороша тем, что вскрывает в краткой и рельефной форме весь дух «Вех». А «Вехи» хороши тем, что вскрывают весь дух *действительной* политики русских либералов и русских кадетов, в том числе. Вот почему кадетская полемика с «Вехами», кадетское отречение от «Вех» — одно сплошное лицемерие, одно безысходное празднословие. Ибо на деле кадеты, как коллектив, как партия, как общественная сила, вели и ведут *именно* политику «Вех». Призывы идти в булыгинскую Думу в августе и сентябре 1905 года, измена делу демократии в конце того же года, систематическая боязнь народа и народного движения и систематическая борьба с депутатами рабочих и крестьян в обеих первых Думах, голосование за бюджет, речи Караулова о религии и Березовского об аграрном вопросе в III Думе, поездка в Лондон,— все это бесчисленные *вехи* именно той, именно *такой* политики, которая идейно провозглашена в «Вехах».

Русская демократия не может сделать ни шага вперед, пока она не поймет сути этой политики, не поймет ее классовых корней.

Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 19, с. 167—175.

Материалистическая теория отражения и борьба Ленина против реакционных идей в буржуазной философии эпохи империализма

Теория отражения

<...>Материалист Фридрих Энгельс — небезызвестный сотрудник Маркса и основоположник марксизма — постоянно и без исключения говорит в своих сочинениях о вещах и об их мысленных изображениях или отображениях (Gedanken-Abbilder), причем само собою ясно, что эти мысленные изображения возникают не иначе, как из ощущений. Казалось бы, что этот основной взгляд «философии марксизма» должен быть известен всякому, кто о ней говорит, и особенно всякому, кто *от имени* этой философии выступает в печати. Но ввиду необычайной путаницы, внесенной нашими махистами, приходится повторять общеизвестное. Раскрываем первый параграф «Анти-Дюринга» и читаем: «...вещи и их мысленные отображения...»[1]. Или первый параграф философского отдела: «Откуда берет мышление эти принципы?» (речь идет об основных принципах всякого знания). «Из себя самого? Нет... Формы бытия мышление никогда не может почерпать и выводить из себя самого, а только из внешнего мира... Принципы — не исходный пункт исследования» (как выходит у Дюринга, желающего быть материалистом, но не умеющего последовательно проводить материализм), «а его заключительный результат; эти принципы не применяются к природе и к человеческой истории, а абстрагируются из них; не природа, не человечество сообразуется с принципами, а, наоборот, принципы верны лишь постольку, поскольку они соответствуют природе и истории. Таково единственно материалистическое воззрение на предмет, а противоположный взгляд Дюринга есть идеалистический взгляд, переворачивающий вверх ногами действительное соотношение, конструирующий действительный мир из мыслей...» (там же, S. 21). И этот «единственно материалистический взгляд» Энгельс проводит, повторяем, везде и без исключения, беспощадно преследуя Дюринга за самомалейшее отступление от материализма к идеализму. Всякий, кто прочтет с капелькой внимания «Анти-Дюринга» и «Людвига Фейербаха», встретит десятки примеров, когда Энгельс говорит о вещах и об их изображениях в человеческой голове, в нашем сознании, мышлении и т. п. Энгельс не говорит, что ощущения или представления суть «символы» вещей, ибо материализм последовательный должен ставить здесь «образы», картины или отображение на место «символа», как это мы подробно покажем в своем месте. Но сейчас речь идет у нас совсем не о той

[1] *Fr. Engels.* "Herrn Eugen Dührings Umwälzung der Wissenschaft", 5. Auflage, Stuttg., 1904, S. 6 (*Фр. Энгельс.* «Переворот в науке, произведенный господином Евгением Дюрингом», 5 изд., Штутгарт, 1904, с. 6. *Ред.*).

или иной формулировке материализма, а о противоположности материализма идеализму, о различии двух основных *линий* в философии. От вещей ли идти к ощущению и мысли? Или от мысли и ощущения к вещам? Первой, т. е. материалистической, линии держится Энгельс. Второй, т. е. идеалистической, линии держится Мах.<...>

Ленин В. И. Материализм и эмпириокритицизм.— Полн. собр. соч., т. 18, с. 34—35.

Материалистическая философия развивает «наивный реализм» здорового человека

<...>Учение Авенариуса о принципиальной координации изложено им в «Человеческом понятии о мире» и в «Замечаниях». Эти последние написаны позже, и Авенариус подчеркивает здесь, что излагает, правда, несколько иначе, не что-либо отличное от «Критики чистого опыта» и «Человеческого понятия о мире», а *то же самое* («Bemerk.»[1]. 1894, S. 137 в цитир. журнале). Суть этого учения — положение о *«неразрывной* (unauflösliche) *координации»* (т. е. соотносительной связи) *«нашего Я* (des Ich) *и среды»* (S. 146). «Философски выражаясь,— говорит тут же Авенариус,— можно сказать: *«Я* и *не-Я»*. И то и другое, и наше *Я* и среду, мы *«всегда* находим вместе» (immer ein Zusammen-Vorgefundenes). «Никакое полное описание данного (или находимого нами: des Vorgefundenen) не может содержать «среды» без некоторого *Я* (ohne ein Ich), *чьей* средой эта среда является, — по крайней мере того *Я,* которое описывает это находимое» (или данное: das Vorgefundene, S. 146). *Я* называется при этом *центральным членом* координации, среда — *противочленом* (Gegenglied). (См. «Der menschliche Weltbegriff». 2 изд., 1905, стр. 83—84, § 148 и след.).

Авенариус претендует на то, что этим учением он признает всю ценность так называемого *наивного реализма*, т. е. обычного, нефилософского, наивного взгляда всех людей, которые не задумываются о том, существуют ли они сами и существует ли среда, внешний мир. Мах, выражая свою солидарность с Авенариусом, тоже старается представить себя защитником «наивного реализма» («Анализ ощущений», стр. 39). Российские махисты, все без исключения, поверили Маху и Авенариусу, что это действительно защита «наивного реализма»: признается *Я*, признается среда — чего же вам больше надо?

Чтобы разобраться в том, на чьей стороне имеется тут величайшая степень действительной *наивности,* начнем несколько издалека. Вот популярная беседа некоего философа с читателем:

[1] — "Bemerkungen zum Begriff des Gegenstandes der Psychologie". *Ред.*

«*Читатель:* Должна существовать система вещей (по мнению обычной философии), а из вещей должно быть выводимо сознание».

«*Философ:* Теперь ты говоришь вслед за философами по профессии.., а не с точки зрения здравого человеческого рассудка и действительного сознания...

Скажи мне и подумай хорошенько перед ответом: выступает ли в тебе или перед тобой какая-либо вещь иначе, как вместе с сознанием этой вещи или через сознание ее?..»

«*Читатель*: Если я хорошо вдумался в дело, то я должен с тобой согласиться».

«*Философ*: Теперь ты говоришь от самого себя, из твоей души, от твоей души. Не стремись же к тому, чтобы выскочить из самого себя, чтобы обнять больше того, что́ ты можешь обнять (или схватить), именно: сознание *и* (курсив философа) вещь, вещь *и* сознание; или точнее: ни то, ни другое в отдельности, а то́, что лишь впоследствии разлагается на одно и на другое, то, что́ является безусловно субъективно-объективным и объективно-субъективным».

Вот вам вся суть эмпириокритической принципиальной координации, новейшей защиты «наивного реализма» новейшим позитивизмом! Идея «неразрывной» координации изложена здесь с полной ясностью и именно с той точки зрения, будто это — настоящая защита обычного человеческого взгляда, не искаженного мудрствованиями «философов по профессии». А между тем, приведенный разговор взят из сочинения, *вышедшего в 1801 году* и написанного классическим представителем *субъективного идеализма* — Иоганном Готлибом *Фихте*[1].

Ничего иного, кроме перефразировки субъективного идеализма, нет в разбираемом учении Маха и Авенариуса. Претензии их, будто они поднялись выше материализма и идеализма, устранили противоположность точки зрения, идущей от вещи *к* сознанию, и точки зрения обратной, — это пустая претензия подновленного фихтеанства. Фихте тоже воображает, будто он «неразрывно» связал «я» и «среду», сознание и вещь, будто он «решил» вопрос ссылкой на то́, что человек не может выскочить из самого себя. Иными словами, повторен довод Беркли: я ощущаю только свои ощущения, я не имею права предполагать «объекты сами по себе» вне моего ощущения. Различные способы выражений Беркли в 1710 году, Фихте в 1801, Авенариуса в 1891—1894 гг. нисколько не меняют существа дела, т. е. основной философской линии субъективного идеализма. Мир есть мое ощущение; *не-Я* «полагается» (создается, производится)

---

[1] *Johann Gottlieb Fichte.* "Sonnenklarer Bericht an das größere Publikum über das eigentliche Wesen der neuesten Philosophie.— Ein Versuch die Leser zum Verstehen zu zwingen", Berlin, 1801, S. 178—180 (*Иоганн Готлиб Фихте.* «Ясное как солнце сообщение широкой публике о подлинной сущности новейшей философии.— Попытка принудить читателей к пониманию». Берлин, 1801, с. 178—180. *Ред.*).

нашим *Я*; вещь неразрывно связана с сознанием; неразрывная координация нашего *Я* и среды есть эмпириокритическая принципиальная координация; — это все одно и то же положение, тот же старый хлам с немного подкрашенной или перекрашенной вывеской.

Ссылка на «наивный реализм», якобы защищаемый подобной философией, есть *софизм* самого дешевенького свойства. «Наивный реализм» всякого здорового человека, не побывавшего в сумасшедшем доме или в науке у философов идеалистов, состоит в том, что вещи, среда, мир существуют *независимо* от нашего ощущения, от нашего сознания, от нашего *Я* и от человека вообще. Тот самый *опыт* (не в махистском, а в человеческом смысле слова), который создал в нас непреклонное убеждение, что существуют *независимо* от нас другие люди, а не простые комплексы моих ощущений высокого, низкого, желтого, твердого и т. д., — этот самый *опыт* создает наше убеждение в том, что вещи, мир, среда существуют независимо от нас. Наши ощущения, наше сознание есть лишь *образ* внешнего мира, и понятно само собою, что отображение не может существовать без отображаемого, но отображаемое существует независимо от отображающего. «Наивное» убеждение человечества *сознательно* кладется материализмом в основу его теории познания. <...>

Ленин В. И. Материализм и эмпириокритицизм.— Полн. собр. соч., т. 18, с. 63—66.

Теория «условных знаков» или «символов» как отступление от материализма

<...> Последователь Фейербаха, Альбрехт Рау, решительно критикует поэтому теорию символов Гельмгольца, как непоследовательное отступление от «реализма». Основной взгляд Гельмгольца,— говорит Рау,— есть реалистическая посылка, по которой «мы познаем при помощи наших чувств объективные свойства вещей»[1]. Теория символов не мирится с таким (всецело материалистическим, как мы видели) взглядом, ибо она вносит некое недоверие к чувственности, недоверие к показаниям наших органов чувств. Бесспорно, что изображение никогда не может всецело сравняться с моделью, но одно дело изображение, другое дело символ, *условный знак*. Изображение необходимо и неизбежно предполагает объективную реальность того, что́ «отображается». «Условный знак», символ, иероглиф суть понятия, вносящие совершенно ненужный элемент агностицизма. И поэтому А. Рау совершенно прав, говоря, что теорией символов Гельмгольц платит дань кантианству. «Если бы

[1] *Albrecht Rau.* "Empfinden und Denken", Giessen, 1896, S. 304 (*Альбрехт Рау.* «Ощущение и мышление», Гиссен, 1896, с. 304. *Ред.*).

Гельмгольц, — говорит Рау, — оставался верен своему реалистическому взгляду, если бы он последовательно держался того принципа, что свойства тел выражают и отношения тел между собою, и отношения их к нам, то ему, очевидно, не нужна бы была вся эта теория символов; он мог бы тогда, выражаясь кратко и ясно, сказать: «ощущения, которые вызываются в нас вещами, суть изображения существа этих вещей» (там же, стр. 320).

Так критикует Гельмгольца материалист. Он отвергает иероглифический или символический материализм или полуматериализм Гельмгольца во имя последовательного материализма Фейербаха.<...>

Ленин В. И. Материализм и эмпириокритицизм.— Полн. собр. соч., т. 18, с. 248.

Против попытки выдать реакционные идеи современной буржуазной философии за революционную культуру пролетариата (группа А. Богданова)

Заметки публициста

<...> Нам надо рассмотреть теперь вторую оригинальную черту новой платформы.

Это — провозглашаемая новой группой задача «создавать» и «распространять в массах новую, пролетарскую» культуру: «развивать пролетарскую науку, укреплять истинно товарищеские отношения в пролетарской среде, вырабатывать пролетарскую философию, направлять искусство в сторону пролетарских стремлений и опыта» (стр. 17).

Вот образчик той наивной дипломатии, которая служит в новой платформе для прикрытия сути дела! Ну, разве это не наивно, когда *между* «наукой» и «философией» вставляют «укрепление истинно товарищеских отношений»? В *платформу* вносит новая группа свои предполагаемые *обиды*, свои обвинения других групп (именно: ортодоксальных большевиков в первую голову) в нарушении *ими* «истинно товарищеских отношений». Именно таково *реальное* содержание этого забавного пункта.

«Пролетарская наука» выглядит здесь тоже «грустно и некстати». Во-первых, мы знаем теперь только одну пролетарскую науку — марксизм. Авторы платформы почему-то систематически избегают этого единственно точного термина, ставя везде слова: «научный социализм» (стр. 13, 15, 16, 20, 21). Известно, что на этот последний термин претендуют у нас в России и прямые противники марксизма. Во-вторых, если ставить в платформу задачу развития «пролетарской науки», то надо сказать

ясно, какую именно идейную, теоретическую борьбу нашего времени имеют здесь в виду и на чью именно сторону становятся авторы платформы. Молчание об этом есть наивная хитрость, ибо *суть дела* ясна всякому, кто знает литературу с.-д. 1908—1909 годов. В *наше* время в области науки, философии, искусства выдвинулась борьба марксистов с махистами. По меньшей мере смешно закрывать глаза на этот общеизвестный факт. «Платформы» следует писать не для затушевания разногласий, а для разъяснения их.

Неловко же выдают себя наши авторы цитированным местом платформы. Всем известно, что *на деле* под «пролетарской философией» имеется в виду именно *махизм*, — и всякий толковый социал-демократ сразу раскроет «новый» *псевдоним*. Не к чему было и выдумывать этот псевдоним. Не к чему прятаться за него. На деле самое влиятельное литераторское ядро новой группы есть махистское, которое считает не-махистскую философию не-«пролетарской».

Так и надо было сказать, если хотели говорить об этом в платформе: новая группа объединяет людей, которые будут бороться против не-«пролетарских», т. е. не-махистских теорий в философии и искусстве. Это было бы прямое, правдивое, открытое выступление всем известного *идейного* течения, выступление на борьбу с другими течениями. Когда идейной борьбе придают важное значение для партии, то именно с прямым объявлением войны и выступают, а не прячутся.

И мы будем звать всех к определенному, ясному ответу на прикрытое выставление философской борьбы с марксизмом в платформе. *На деле* именно *борьбу с марксизмом* прикрывают все фразы о «пролетарской культуре». «Оригинальность» новой группы та, что она в партийную платформу внесла *философию*, не сказав прямо, какое *именно* течение в философии она защищает.

Впрочем, нельзя было бы сказать, что целиком отрицательным является то реальное содержание, которое имеют цитированные слова платформы. За ними кроется и некоторое положительное содержание. Это положительное содержание можно выразить одним словом: М. Горький.

В самом деле, не к чему скрывать факта, о котором прокричала уже (исказив и извратив его) буржуазная пресса, именно, что М. Горький принадлежит к сторонникам новой группы. А Горький — безусловно крупнейший представитель *пролетарского* искусства, который много для него сделал и еще больше может сделать. Всякая фракция социал-демократической партии может законно гордиться принадлежностью к ней Горького, но на этом основании вставлять в *платформу* «пролетарское искусство» — значит выдавать этой платформе свидетельство о бедности, значит сводить свою группу к литераторскому *кружку,* который изобличает себя сам именно в «ав-

торитарности»... Авторы платформы очень много говорят против признания авторитетов, не поясняя прямо, в чем дело. Дело в том, что им кажется отстаивание материализма в философии и борьба с отзовизмом у большевиков предприятием отдельных «авторитетов» (тонкий намек на толстое обстоятельство!), которым враги махизма, дескать, «слепо доверяют». Подобные выходки, конечно, совершенно детские. Но с авторитетами именно «впередовцы» обращаются нехорошо. Горький — авторитет в деле пролетарского искусства, это бесспорно. Пытаться «использовать» (в идейном, конечно, смысле) *этот* авторитет для укрепления махизма и отзовизма значит давать *образчик* того, как с *авторитетами* обращаться не следует.

В деле пролетарского искусства М. Горький есть громадный *плюс,* несмотря на его сочувствие махизму и отзовизму. В деле развития социал-демократического пролетарского движения *платформа,* которая обособляет в партии группу отзовистов и махистов, выдвигая в качестве специальной групповой задачи развитие якобы «пролетарского» искусства, есть *минус,* ибо эта платформа в деятельности крупного авторитета хочет закрепить и использовать как раз то, что составляет его слабую сторону, что входит отрицательной величиной в сумму приносимой им пролетариату громадной пользы.<...>

Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 19, с. 249—252.

Из писем В. И. Ленина А. М. Горькому

22/XI. 10.

Дорогой А. М.! Писал Вам несколько дней тому назад, посылая *«Рабочую Газету»,* и спрашивал, что́ вышло из журнала, о котором мы летом беседовали[1] и о котором Вы обещали мне написать[2].

Сегодня читаю в *«Речи»* объявление о *«Современнике»,* издаваемом «при ближайшем и *исключительном* (так и напечатано! неграмотно, но тем более претенциозно и многозначительно) участии Амфитеатрова» и при Вашем постоянном сотрудничестве.

Что это? Как это? «Большой ежемесячный» журнал, с отделами «политики, науки, истории, общественной жизни»,— ведь это совсем, совсем не то, что сборники, стремившиеся концентрировать лучшие силы художественной литературы. Ведь такой журнал либо должен иметь вполне определенное, серьезное, выдержанное *направление,* либо он будет неизбежно срамиться и срамить своих участников. Есть направление у *«Вестника Европы»* — плохое, жидкое, бездарное, но направление, служащее определенному элементу, известным слоям буржуазии,

[1] Летом 1910 года В. И. Ленин жил на о. Капри (Италия) у А. М. Горького. *Ред.*
[2] См.: *Ленин В. И.* Полн. собр. соч., т. 48, с. 1—2. *Ред.*

объединяющее тоже определенные круги профессорской, чиновничьей и так называемой интеллигенции из «приличных» (желающих быть приличными, вернее) либералов. Есть направление у *«Русской Мысли»* — поганое, но направление, служащее очень хорошую службу контрреволюционной либеральной буржуазии. Есть направление у *«Русского Богатства»* — народническое, народнически-кадетское, но направление, десятки лет держащее свою линию, обслуживающее известные слои населения. Есть направление и у *«Современного Мира»* — зачастую меньшевистски-кадетское (теперь с уклоном в сторону партийного меньшевизма), но направление. Журнал без направления — вещь нелепая, несуразная, скандальная и вредная. А какое же направление может быть при «исключительном участии» Амфитеатрова? Ведь не Г. Лопатин способен дать направление, а если верны разговоры (говорят, попавшие и в газеты) об участии Качоровского, то это — «направление», но направление из тупоумных, эсеровское.

Когда мы беседовали с Вами летом и я рассказал Вам, что совсем было написал Вам огорченное письмо об *«Исповеди»,* но не послал его из-за начавшегося тогда раскола с махистами, то Вы ответили: *«напрасно* не послали». Затем Вы же попрекали меня тем, что в каприйскую школу я не поехал, и говорили, что откол махистов-отзовистов мог бы Вам стоить, при ином течении дел, меньше нервов, меньше растраты сил. Помня эти беседы, я решил теперь писать Вам, не откладывая и не дожидаясь никаких проверок, под свежим впечатлением новости.

Я думаю, что политический и экономический толстый журнал при исключительном участии Амфитеатрова — вещь еще во много раз худшая, чем особая фракция махистов-отзовистов. Плохого в этой фракции было и есть то, что *идейное* течение отходило и отходит от марксизма, от социал-демократии, не договариваясь однако до разрыва с марксизмом, а только путая.

Амфитеатровский журнал (хорошо сделало его «Красное Знамя», что вовремя умерло!) есть политическое выступление, политическое предприятие, в котором даже и сознания нет о том, что общей «левизны» для политики мало, что после 1905 года всерьез говорить о политике без выяснения отношений к марксизму и к социал-демократии нельзя, невозможно, немыслимо.

Выходит скверно. Настроение у меня грустное.

Ваш *Ленин* <...>

Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 48, с. 3—5.

<...> Чрезвычайно меня и всех нас здесь обрадовало, что Вы *беретесь* за «Просвещение». А я — покаюсь — подумал было: вот как только напишу про маленький журнальчик или журнальчишко наш, так у А. М. охота и пропадет. Каюсь, каюсь за такие мысли.

Вот действительно превосходно будет, ежели мы помаленьку присоседим беллетристов да двинем «Просвещение»! Превосходно! Читатель новый, пролетарский,— сделаем журнал дешевым,— беллетристику станете Вы пускать только демократическую, без нытья, без ренегатства. Рабочих скрепим. А рабочие пошли хорошие. У нас теперь шестерка в Думе куриальных депутатов так поворачиваться стали для *внедумской* работы, что прелесть. Вот где закрепят люди рабочую партию, настоящую! Никогда в третьей Думе не могли добиться этого. Видели в «Луче» (№ 24) письмо четырех депутатов об уходе? Хорошее ведь письмо, а?

А в «Правде» видали? Алексинский пишет добре и пока не скандалит! Удивительно! Послал один «манифест» (почему он вошел в «Правду»). Не поместили. И все же *пока* не скандалит. У-ди-ви-тель-но! А Богданов скандалит: в «Правде» № 24 архиглупость. Нет, с ним каши не сваришь! Прочел его «Инженера Мэнни». Тот же махизм=идеализм, спрятанный так, что ни рабочие, ни глупые редакторы в «Правде» не поняли. Нет, сей махист безнадежен, как и Луначарский (за его статью спасибо). Ежели бы Луначарского так же отделить от Богданова на эстетике, как Алексинский начал от него отделяться на политике... ежели бы да кабы...<...>

Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 48, с. 161.

Дорогой А. М.!

Как делишки насчет статейки или рассказа в *майскую* книжку «Просвещения»? Мне пишут оттуда, что можно бы издать *10—15 тысяч* (вот мы как шагаем!), ежели было что от Вас. Черкните, будет ли. А потом перепечатывает «Правда» и получается 40 000 читателей. Да... могли бы пойти хорошо дела «Просвещения», а то *нет,* черт побери, ни единого выдержанного журнала для рабочих, для *с.-д.*, для революционной демократии, все кисляи пошли какие-то поганые. <...>

Получаете ли «Правду» и «Луч» регулярно? Идет вперед — вопреки всему — наше дело, и рабочая партия строится *революционная* социал-демократическая, против либеральных ренегатов, ликвидаторов. Будет на нашей улице праздник. Мы теперь ликуем по поводу победы рабочих в Питере над ликвидаторами при выборе правления нового союза металлистов.

А «ваш» Луначарский, хорош!! Ох, хорош! У Метерлинка-де «научный мистицизм»[1]... Или Луначарский с Богдановым уже не ваши?

Без шуток. *Будьте здоровы.* Черкните два слова. *Отдыхайте* лучше.

Ваш *Ленин*<...>

Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 48, с. 180—181.

Дорогой А. М.! Что же это Вы такое делаете? — просто ужас, право!

Вчера прочитал в «Речи» Ваш ответ на «вой» за Достоевского и готов был радоваться, а сегодня приходит ликвидаторская газета *и там напечатан абзац Вашей статьи,* которого в «Речи» не было.

Этот абзац таков:

«А «богоискательство» надобно *на время»* (только на время?) «отложить,— это занятие бесполезное: нечего искать, где не положено. Не посеяв, не сожнешь. Бога у вас нет, вы *еще»* (еще!) «не создали его. Богов не ищут,— *их создают;* жизнь не выдумывают, а творят».

Выходит, что Вы против «богоискательства» только «на время»!! Выходит, что Вы против богоискательства *только* ради замены его богостроительством!!

Ну, разве это не ужасно, что у Вас *выходит* такая штука?

Богоискательство отличается от богостроительства или богосозидательства или боготворчества и т. п. ничуть не больше, чем желтый черт отличается от черта синего. Говорить о богоискательстве не для того, чтобы высказаться против *всяких* чертей и богов, против всякого идейного труположства (всякий боженька есть труположство — будь это самый чистенький, идеальный, не искомый, а построяемый боженька, все равно),— а для предпочтения синего черта желтому, это во сто раз хуже, чем не говорить совсем.

В самых свободных странах, в таких странах, где *совсем* неуместен призыв «к демократии, к народу, к общественности и науке»,— в таких странах (Америка, Швейцария и т. п.) народ и рабочих отупляют особенно усердно именно идеей чистенького, духовного, построяемого боженьки. Именно потому, что всякая религиозная идея, всякая идея о всяком боженьке, всякое кокетничанье даже с боженькой есть невыразимейшая мерзость, особенно терпимо (а часто даже доброжелательно) встречаемая *демократической* буржуазией,— именно поэтому это — самая опасная мерзость, самая гнусная «зараза». Миллион грехов, пакостей, насилий и зараз *физических* гораздо

[1] Речь идет о фельетоне А. В. Луначарского «Страх и надежда (Рождественский разговор)». *Ред.*

легче раскрываются толпой и потому гораздо менее опасны, чем *тонкая,* духовная, приодетая в самые нарядные «идейные» костюмы идея боженьки. Католический поп, растлевающий девушек (о котором я сейчас случайно читал в одной немецкой газете),— гораздо *менее* опасен именно для «демократии», чем поп без рясы, поп без грубой религии, поп идейный и демократический, проповедующий созидание и сотворение боженьки. Ибо первого попа *легко* разоблачить, осудить и выгнать, а второго *нельзя* выгнать так просто, разоблачить его в 1000 раз труднее, «осудить» его ни один «хрупкий и жалостно шаткий» обыватель не согласится.

И Вы, зная «хрупкость и жалостную шаткость» (русской: почему русской? а итальянская лучше??) *мещанской* души, смущаете эту душу ядом, наиболее сладеньким и наиболее прикрытым леденцами и всякими раскрашенными бумажками!!

Право, это ужасно.

«Довольно уже самооплеваний, заменяющих у нас самокритику».

А богостроительство не есть ли *худший* вид самооплевания?? Всякий человек, занимающийся строительством *бога* или даже только допускающий такое строительство, *оплевывает себя* худшим образом, занимаясь вместо «дсяний» *как раз* самосозерцанием, самолюбованием, причем «созерцает»-то такой человек самые грязные, тупые, холопские черты или черточки своего «я», обожествляемые богостроительством.

С точки зрения не личной, а общественной, *всякое* богостроительство есть именно *любовное самосозерцание* тупого мещанства, хрупкой обывательщины, мечтательного «самооплевания» филистеров и мелких буржуа, «отчаявшихся и уставших» (как Вы изволили очень верно сказать про *душу* — только не «русскую» надо бы говорить, а *мещанскую,* ибо еврейская, итальянская, английская — *все один черт,* везде паршивое мещанство одинаково гнусно, а «демократическое мещанство», занятое идейным труположством, сугубо гнусно).

Вчитываясь в Вашу статью и *доискиваясь,* откуда у Вас эта *описка* выйти могла, я недоумеваю. Что это? Остатки «Исповеди», которую *Вы сами* не одобряли?? Отголоски ее??

Или иное — например, неудачная попытка *согнуться* до точки зрения **общедемократической** вместо точки зрения *пролетарской?* Может быть для разговора с «демократией вообще» Вы захотели (простите за выражение) посюсюкать, как сюсюкают с детьми? может быть «для популярного изложения» *обывателям* захотели допустить на минуту *его* или *их,* обывателей, предрассудки??

Но ведь это — прием *неправильный* во всех смыслах и во всех отношениях!

Я написал выше, что в *демократических* странах *совсем* неуместен был бы со стороны пролетарского писателя призыв

«к демократии, к народу, к общественности и науке». Ну, а у нас в России?? Такой призыв *не совсем* уместен, ибо он тоже как-то льстит обывательским предрассудкам. Призыв какой-то общий до туманности — у нас даже Изгоев из «Русской Мысли» *обеими руками* его подпишет. Зачем же брать такие лозунги, которые *Вы-то* отделяете превосходно от изгоевщины, *но читатель* не сможет отделить?? Зачем для читателя набрасывать демократический флер вместо *ясного* различения *мещан* (хрупких, жалостно шатких, усталых, отчаявшихся, самосозерцающих, богосозерцающих, богостроительских, богопотакающих, самооплевывающихся, *бестолково-анархистичных* — чудесное слово!! и прочая и прочая)

— и *пролетариев* (умеющих быть бодрыми не на словах, умеющих различать «науку и общественность» *буржуазии* от своей, демократию буржуазную от пролетарской)?

Зачем Вы это делаете?

Обидно дьявольски.

Ваш *В. И.*

P. S. Заказной бандеролью послали роман. Получили?

P. P. S. *Лечитесь* серьезнее, право, чтобы зимой можно было ехать, *без простуд* (зимой опасно).

Ваш *В. Ульянов*

Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 48, с. 226—229.

О декадентской литературе

Из письма В. И. Ленина И. Ф. Арманд

Прочел сейчас, my dear friend[1], новый роман Винниченко, что ты прислала. Вот ахинея и глупость! Соединить вместе побольше всяких «ужасов», собрать воедино и «порок» и «сифилис», и романическое злодейство с вымогательством денег за тайну (и с превращением сестры обираемого субъекта в любовницу), и суд над доктором! Все это с истериками, с вывертами, с претензиями на «свою» теорию организации проституток. Сия организация ровно из себя ничего худого не представляет, но *именно* автор, сам Винниченко делает из нее нелепость, *смакует* ее, превращает в «конька».

В «Речи» про роман сказано, что подражание Достоевскому и что есть хорошее. Подражание есть, по-моему, и архискверное подражание архискверному Достоевскому. Поодиночке бывает, конечно, в жизни все то из «ужасов», что́ описывает Винниченко. Но соединить их все вместе и *таким* образом — значит, *малевать* ужасы, пужать и свое воображение и читателя, «забивать» себя и его.

[1] — мой дорогой друг. *Ред.*

Мне пришлось однажды провести ночь с больным (белой горячкой) товарищем — и однажды «уговаривать» товарища, покушавшегося на самоубийство (после покушения) и впоследствии, через несколько лет, кончившего-таки самоубийством. Оба воспоминания — à la Винниченко. Но в обоих случаях это были маленькие кусочки жизни обоих товарищей. А этот претенциозный махровый дурак Винниченко, любующийся собой, сделал отсюда коллекцию сплошь ужасов — своего рода «на 2 пенса ужасов». Бррр... Муть, ерунда, досадно, что тратил время на чтение. <...>

Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 48, с. 294—295.

Борьба с попытками навязать Советскому государству модернизм как революционное искусство

Из речи на I Всероссийском съезде по внешкольному образованию

<...>Я уверен, что едва ли найдется такая область советской деятельности, как внешкольное образование и просвещение, где бы за полтора года были достигнуты столь громадные успехи. Несомненно, что в этой области работать нам и вам было легче, чем в других областях. Здесь нам приходилось отбросить старые рогатки и старые препятствия. Здесь было легче пойти навстречу той громадной потребности в знании, в свободном образовании, в свободном развитии, которая больше всего сказалась среди рабочих и крестьянских масс, ибо если нам легко было, благодаря могучему напору масс, скинуть те внешние препятствия, которые стояли на их пути, сломить исторические буржуазные учреждения, которые привязывали нас к империалистической войне и осуждали Россию на самые большие тягости, следующие из этой войны, если нам легко было сломить внешние препятствия, то зато нам пришлось с тем большей остротой чувствовать всю тяжесть работы в деле перевоспитания масс, в деле организации и обучения, в деле распространения знаний, в деле борьбы с тем наследием темноты и некультурности, дикости и одичалости, которое нам досталось. Здесь борьбу приходилось вести совсем иными методами. Здесь приходилось рассчитывать только на длительный успех и упорное систематическое воздействие передовых слоев населения, на воздействие, которое встречает со стороны масс самый радушный прием, и мы часто оказываемся виноватыми в том, что даем меньше, чем могли бы дать. Мне сдается, что в этих первых шагах, в деле распространения внешкольного образования, свободного, не связанного старыми рамками и условностями, образования, которому идет навстречу взрослое

население, что в этой области первое время больше всего бороться нам приходилось с двоякого рода препятствиями. Оба препятствия мы унаследовали от старого, капиталистического общества, которое до сих пор держит нас, тянет нас книзу тысячами и миллионами нитей, канатов и цепей.

Первый недостаток — это обилие выходцев из буржуазной интеллигенции, которая сплошь и рядом образовательные учреждения крестьян и рабочих, создаваемые по-новому, рассматривала как самое удобное поприще для своих личных выдумок в области философии или в области культуры, когда сплошь и рядом самое нелепейшее кривляние выдавалось за нечто новое, и под видом чисто пролетарского искусства и пролетарской культуры преподносилось нечто сверхъестественное и несуразное. (Аплодисменты.) Но в первое время это было естественно и может быть простительно и не может быть поставлено в вину широкому движению, и я надеюсь, что мы все-таки, в конце концов, из этого вылезаем и вылезем.

Второй недостаток — это тоже наследие капитализма. Широкие массы мелкобуржуазных трудящихся, стремясь к знанию, ломая старое, ничего организующего, ничего организованного внести не могли. Мне приходилось наблюдать, когда в Совете Народных Комиссаров ставился вопрос о мобилизации грамотных и об отделе библиотечном, и из этих небольших наблюдений я делал свои выводы относительно того, как плохо обстоит дело по этой части. Конечно, в приветственных речах не очень принято говорить о том, что бывает плохого. Я надеюсь, что вы от этих условностей будете свободны и не посетуете на меня, если я своими несколько печальными наблюдениями поделюсь с вами. Когда мы ставили вопрос о мобилизации грамотных, то больше всего бросалось в глаза то, что у нас революция одержала блестящий успех, не выходя сразу из рамок буржуазной революции. Она давала свободу развития наличным силам, и эти наличные силы — мелкобуржуазные, с тем же лозунгом — «каждый за себя, а бог за всех», с тем же самым капиталистическим проклятым лозунгом, который никогда ни к чему другому, кроме как к Колчаку и к старой буржуазной реставрации, не ведет. Когда посмотришь, что делается у нас в области обучения неграмотных, то в этом отношении я думаю, что сделано очень мало, и наша общая задача здесь — понять, что необходима организованность пролетарских элементов. Дело не в смешных фразах, которые остаются на бумаге, а в тех насущных мерах, которые необходимо народу сейчас дать, которые всякого грамотного человека заставили бы смотреть, как на свою обязанность, на необходимость обучения нескольких неграмотных. Это у нас в декрете провозглашено. <...>

Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 38, с. 329—331.

В. И. Ленин и футуризм

А. В. Луначарскому

Как не стыдно голосовать за издание «150 000 000» Маяковского в 5000 экз?

Вздор, глупо, махровая глупость и претенциозность.

По-моему, печатать такие вещи лишь 1 из 10 и *не более 1500 экз.* для библиотек и для чудаков.

А Луначарского сечь за футуризм.

6/V. *Ленин*

Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 52, с. 179.

М. Н. Покровскому

т. Покровский! Паки и паки прошу Вас помочь в борьбе с футуризмом и т. п.

1) Луначарский провел в коллегии (увы!) печатание «150 000 000» Маяковского.

Нельзя ли это пресечь? Надо это пресечь. Условимся, чтобы не больше двух раз в год печатать этих футуристов *и не более 1500 экз.*

2) Кисслиса, который, говорят, художник-*«реалист»,* Луначарский-де опять выжил, проводя-де футуриста и прямо и *косвенно.*

Нельзя ли найти надежных *анти*футуристов?

Ленин

Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 52, с. 179—180.

Из воспоминаний Н. К. Крупской

<...>Новое искусство казалось Ильичу чужим, непонятным. Однажды нас позвали в Кремле на концерт, устроенный для красноармейцев. Ильича провели в первые ряды. Артистка Гзовская декламировала Маяковского: «Наш бог — бег, сердце — наш барабан» — и наступала прямо на Ильича, а он сидел, немного растерянный от неожиданности, недоумевающий, и облегченно вздохнул, когда Гзовскую сменил какой-то артист, читавший «Злоумышленника» Чехова.

Раз вечером захотелось Ильичу посмотреть, как живет коммуной молодежь. Решили нанести визит нашей вхутемасовке — Варе Арманд. Было это, кажется, в день похорон Кропоткина, в 1921 г. Был это голодный год, но было много энтузиазма у молодежи. Спали они в коммуне чуть ли не на голых досках, хлеба у них не было, «зато у нас есть крупа», с сияющим лицом заявил дежурный член коммуны вхутемасовец. Для Ильича

сварили они из этой крупы важнецкую кашу, хотя и была она без соли. Ильич смотрел на молодежь, на сияющие лица обступивших его молодых художников и художниц — их радость отражалась и у него на лице. Они показывали ему свои наивные рисунки, объясняли их смысл, засыпали его вопросами. А он смеялся, уклонялся от ответов, на вопросы отвечал вопросами: «Что вы читаете? Пушкина читаете?» — «О нет,— выпалил кто-то,— он был ведь буржуй. Мы — Маяковского». Ильич улыбнулся: «По-моему, Пушкин лучше». После этого Ильич немного подобрел к Маяковскому. При этом имени ему вспоминалась вхутемасовская молодежь, полная жизни и радости, готовая умереть за Советскую власть, не находящая слов на современном языке, чтобы выразить себя, и ищущая этого выражения в малопонятных стихах Маяковского. Позже Ильич похвалил однажды Маяковского за стихи, высмеивающие советский бюрократизм. <...>

Н. К. Крупская об искусстве и литературе. Л.— М., 1963, с. 37—38.

Из воспоминаний А. В. Луначарского

1

Ленин и искусство

У Ленина было очень мало времени в течение его жизни сколько-нибудь пристально заняться искусством, и он всегда сознавал себя в этом отношении профаном, и так как ему всегда был чужд и ненавистен дилетантизм, то он не любил высказываться об искусстве. Тем не менее вкусы его были очень определенны. Он любил русских классиков, любил реализм в литературе, в живописи и т. д.

Еще в 1905 году, во время первой революции, ему пришлось раз ночевать в квартире товарища Д. И. Лещенко, где, между прочим, была целая коллекция кнакфуссовских изданий, посвященных крупнейшим художникам мира. На другое утро Владимир Ильич сказал мне: «Какая увлекательная область история искусства. Сколько здесь работы для коммуниста. Вчера до утра не мог заснуть, все рассматривал одну книгу за другой. И досадно мне стало, что у меня не было и не будет времени заняться искусством». Эти слова Ильича запомнились мне чрезвычайно четко.

Несколько раз приходилось мне встречаться с ним уже после революции на почве разных художественных жюри. Так, например, помню, он вызвал меня, и мы вместе с ним и Каменевым поехали на выставку проектов памятников на предмет замены фигуры Александра III, свергнутой с роскошного постамента около храма Христа Спасителя. Владимир Ильич очень критически осматривал все эти памятники. Ни один из них ему не понравился. С особым удивлением стоял он перед

памятником футуристического пошиба, но когда спросили его об его мнении, он сказал: «Я тут ничего не понимаю, спросите Луначарского». На мое заявление, что я не вижу ни одного достойного памятника, он очень обрадовался и сказал мне: «А я думал, что вы поставите какое-нибудь футуристическое чучело».

Другой раз дело шло о памятнике Карлу Марксу. Известный скульптор М. проявил особую настойчивость. Он выставил большой проект памятника: «Карл Маркс, стоящий на четырех слонах». Такой неожиданный мотив показался нам всем странным и Владимиру Ильичу тоже. Художник стал переделывать свой памятник и переделывал его раза три, ни за что не желая отказаться от победы на конкурсе. Когда жюри под моим председательством окончательно отвергло его проект и остановилось на коллективном проекте группы художников под руководством Алешина, то скульптор М. ворвался в кабинет Владимира Ильича и нажаловался ему. Владимир Ильич принял к сердцу его жалобу и звонил мне специально, чтобы было созвано новое жюри. Сказал, что сам приедет смотреть алешинский проект и проект скульптора М. Пришел. Остался алешинским проектом очень довольным, проект скульптора М. отверг.

В этом же самом году[1] на празднике Первого мая в том самом месте, где предполагалось воздвигнуть памятник Марксу, алешинская группа построила в небольшом масштабе модель памятника. Владимир Ильич специально поехал туда. Несколько раз обошел памятник вокруг, спросил, какой он будет величины, и в конце концов одобрил его, сказав, однако: «Анатолий Васильевич, особенно скажите художнику, чтобы голова вышла похожей, чтобы было то впечатление от Карла Маркса, какое получается от хороших его портретов, а то как будто сходства мало».

Еще в 1918 году Владимир Ильич позвал меня и заявил мне, что надо двинуть вперед искусство, как агитационное средство. При этом он изложил два проекта. Во-первых, по его мнению, надо было украсить здания, заборы и т. п. места, где обыкновенно бывают афиши, большими революционными надписями. Некоторые из них он сейчас же предложил. <...>

Второй проект относился к постановке памятников великим революционерам в чрезвычайно широком масштабе, памятников временных из гипса, как в Петрограде, так и в Москве. Оба города живо откликнулись на мое предложение осуществить идею Ильича, причем предполагалось, что каждый памятник будет торжественно открываться речью о данном революционере и что по ним будут сделаны разъясняющие надписи. Владимир Ильич называл это «монументальной пропагандой».

[1] В 1920 году. *Ред.*

В Петрограде эта «монументальная пропаганда» была довольно удачной. Первым таким памятником был Радищев Шервуда. Копию его поставили в Москве. К сожалению, памятник в Петрограде разбился и не был возобновлен. Вообще большинство хороших петроградских памятников по самой хрупкости материала не могли удержаться, а я помню очень неплохие памятники, например, бюсты Гарибальди, Шевченко, Добролюбова, Герцена и некоторые другие. Хуже выходили памятники с левым уклоном, так, например, когда открыта была кубически стилизованная голова Перовской, то некоторые прямо шарахнулись в сторону, а З. Лилина на самых высоких тонах потребовала, чтобы памятник был немедленно снят. Так же точно, помнится, памятник Чернышевскому многим показался чрезвычайно вычурным. Лучше всех был памятник Лассалю[1]. Этот памятник, поставленный у бывшей городской думы, остался и до сих пор. Кажется, его отлили из бронзы. Чрезвычайно удачен был также памятник Карлу Марксу во весь рост, сделанный скульптором Матвеевым. К сожалению, он разбился и сейчас заменен в том же месте, то есть около Смольного, бронзовой головой Маркса более или менее обычного типа, без оригинальной пластической трактовки Матвеева.

В Москве, где памятники как раз мог видеть Владимир Ильич, они были неудачны. <...> Всех превзошел скульптор К. В течение долгого времени люди и лошади, ходившие и ездившие по Мясницкой, пугливо косились на какую-то взбесившуюся фигуру, закрытую из предосторожности досками. Это был Бакунин в трактовке уважаемого художника. Если я не ошибаюсь, памятник сейчас же по открытии его был разрушен анархистами, так как при всей своей передовитости анархисты не хотели потерпеть такого скульптурного «издевательства» над памятью своего вождя.

Вообще удовлетворительных памятников в Москве было очень мало. Лучше других, пожалуй, памятник поэта Никитина. Я не знаю, смотрел ли их подробно Владимир Ильич, но, во всяком случае, он как-то с неудовольствием сказал мне, что из монументальной пропаганды ничего не вышло. Я ответил ссылкой на петроградский опыт и свидетельство Зиновьева. Владимир Ильич с сомнением покачал головой и сказал: «Что же, в Петрограде собрались все таланты, а в Москве бездарности?» Объяснить ему такое странное явление я не мог.

С некоторым сомнением относился он и к мемориальной доске Коненкова. Она казалась ему не особенно убедительной. Сам Коненков, между прочим, не без остроумия называл это свое произведение «мнимореальной доской». Помню я также, как художник Альтман подарил Владимиру Ильичу барельеф, изображающий Халтурина. Владимиру Ильичу барельеф очень

[1] Памятник Лассалю художника Залита.

понравился, но он спросил меня, не футуристическое ли это произведение? К футуризму он вообще относился отрицательно. Я не присутствовал при разговоре его во Вхутемасе, в общежитие которого он как-то заезжал, так как там жила, если не ошибаюсь, какая-то молодая его родственница. Мне потом передавали о большом разговоре между ним и вхутемасовцами, конечно, сплошь левыми. Владимир Ильич отшучивался от них, насмехался немножко, но и тут заявил, что серьезно говорить о таких предметах не берется, ибо чувствует себя недостаточно компетентным. Самую молодежь нашел очень хорошей и радовался их коммунистическому настроению.

Владимиру Ильичу редко в течение последнего периода его жизни удавалось насладиться искусством. Он несколько раз бывал в театре, кажется, исключительно в Художественном, который очень высоко ставил. Спектакли в этом театре неизменно производили на него отличное впечатление.

<...>Мне несколько раз приходилось указывать ему, что Большой театр сто́ит нам сравнительно дешево, но все же, по его настоянию, ссуда ему была сокращена. Руководился Владимир Ильич двумя соображениями. Одно из них он сразу назвал: «Неловко,— говорил он,— содержать за большие деньги такой роскошный театр, когда у нас не хватает средств на содержание самых простых школ в деревне». Другое соображение было выдвинуто, когда я на одном из заседаний оспаривал его нападения на Большой театр. Я указывал на несомненное культурное значение его. Тогда Владимир Ильич лукаво прищурил глаза и сказал: «А все-таки это кусок чисто помещичьей культуры, и против этого никто спорить не сможет».

Из этого не следует, что Владимир Ильич к культуре прошлого был вообще враждебен. Специфически помещичьим казался ему весь придворно-помпезный тон оперы. Вообще же искусство прошлого, в особенности русский реализм (в том числе и передвижников, например), Владимир Ильич высоко ценил.

Вот те фактические данные, которые я могу привести из моих воспоминаний об Ильиче. Повторяю, из своих эстетических симпатий и антипатий Владимир Ильич никогда не делал руководящих идей.

Товарищи, интересующиеся искусством, помнят обращение ЦК по вопросам об искусстве, довольно резко направленное против футуризма. Я не осведомлен об этом ближе, но думаю, что здесь была большая капля меду самого Владимира Ильича. В то время, и совершенно ошибочно, Владимир Ильич считал меня не то сторонником футуризма, не то человеком, исключительно ему потворствующим, потому, вероятно, и не советовался со мною перед изданием этого рескрипта ЦК, который должен был, на его взгляд, выпрямить мою линию.

Расходился со мной довольно резко Владимир Ильич и по отношению к Пролеткульту. Один раз даже сильно побранил меня. Скажу прежде всего, что Владимир Ильич отнюдь не отрицал значение кружков рабочих для выработки писателей и художников из пролетарской среды и полагал целесообразным их всероссийское объединение, но он очень боялся поползновения Пролеткульта заняться выработкой пролетарской науки и вообще пролетарской культуры во всем объеме. Это, во-первых, казалось ему совершенно несвоевременной и непосильной задачей, во-вторых, он думал, что такими, естественно, пока скороспелыми выдумками пролетариат отгородится от учебы, от восприятия элементов уже готовой науки и культуры, и, в-третьих, побаивался Владимир Ильич, по-видимому, и того, чтобы в Пролеткульте не свила себе гнезда какая-нибудь политическая ересь. Довольно недружелюбно относился он, например, к большой роли, которую в Пролеткульте играл в то время А. А. Богданов.

Владимир Ильич во время съезда Пролеткульта, кажется, в 1920 году, поручил мне поехать туда и определенно указать, что Пролеткульт должен находиться под руководством Наркомпроса и рассматривать себя как его учреждение и т. д. Словом, Владимир Ильич хотел, чтобы мы подтянули Пролеткульт к государству, в то же время им принимались меры, чтобы подтянуть его и к партии. Речь, которую я сказал на съезде, я средактировал довольно уклончиво и примирительно. Мне казалось неправильно идти в какую-то атаку и огорчать собравшихся рабочих. Владимиру Ильичу передали эту речь в еще более мягкой редакции. Он позвал меня к себе и разнес. Позднее Пролеткульт был перестроен согласно указаниям Владимира Ильича. <...>

Новые художественные и литературные формации, образовавшиеся во время революции, проходили, большей частью, мимо внимания Владимира Ильича. У него не было времени ими заняться. Все же скажу — «Сто пятьдесят миллионов» Маяковского Владимиру Ильичу определенно не понравились. Он нашел эту книгу вычурной и штукарской[1]. Нельзя не пожалеть, что о других, более поздних и более зрелых поворотах литературы к революции он уже не мог высказаться.

Всем известен огромный интерес, который проявлял Владимир Ильич к кинематографии.

Луначарский А. В. Собр. соч. в 8-ми т., т. 7. М., 1967, с. 401—406.

---

[1] Зато небольшое стихотворение того же Маяковского о волоките очень насмешило Владимира Ильича и некоторые строки он даже повторял.

2

<...>Нельзя скрывать того обстоятельства, что Владимир Ильич к так называемому «левому» искусству относился отрицательно. Я помню кроме целого ряда его отзывов в этом отношении, кроме знаменитого письма ЦК по поводу футуризма, в котором он довольно резко выступает против «потворства» Наркомпроса этому «левому» искусству, кроме всего этого я помню такой очень характерный факт.

Одна молодая родственница Владимира Ильича поступила во Вхутемас и, естественно, сделалась футуристкой. Владимир Ильич вместе с Надеждой Константиновной поехали однажды к ней в гости, в самые, так сказать, недра Лефа. Конечно, когда студенты Вхутемаса, народ молодой, подвижный, узнали, что приехал Владимир Ильич, то они решили обратить его в свою веру. Спор был чрезвычайно горячий, и было такое впечатление, как будто бы куча комаров жалила льва, и Владимиру Ильичу не легко было отмахиваться. Он говорил: «Я не понимаю, не нравится и не нравится, не понимаю, «рассудку вопреки, наперекор стихиям»: вот стихи Пушкина люблю, Гончарова люблю, а левых поэтов не понимаю и читать не хочу, скучно, некогда. Лучше возьму старую книгу и прочту».

Но тем не менее после этой беседы Владимир Ильич говорил мне: «А все-таки какие это славные ребята, чудесные ребята, было бы хорошо, если бы их энергию можно было бы направить на какое-нибудь другое дело, в какое-нибудь другое русло: из них могло бы выйти что-нибудь очень хорошее — хорошие инженеры, хорошие врачи, но боюсь, что хороших художников из них не выйдет». Вот каково было тогда его суждение.

В. И. Ленин и изобразительное искусство. М., 1977, с. 420—421.

3

<..>В 1918 году атака пролеткультовцев на Александринский театр была сильна. Лично я был близок к Пролеткульту, и в конце концов меня несколько смутили настойчивые требования покончить с «гнездом реакционного искусства».

Я решил спросить совета у самого Владимира Ильича.<...>

Итак, придя к Владимиру Ильичу в кабинет, не помню уж точно какого числа, но, во всяком случае, в сезон 1918—1919 годов, я сказал ему, что полагаю применить все усилия для того, чтобы сохранить все лучшие театры страны. К этому я прибавил: «Пока, конечно, репертуар их стар, но от всякой грязи мы его тотчас же почистим. Публика, и притом именно пролетарская, ходит туда охотно. Как эта публика, так и само время заставят даже самые консервативные театры постепенно измениться. Думаю, что это изменение произойдет относительно скоро. Вносить здесь прямую ломку я считаю опасным: у нас

в этой области ничего взамен еще нет. И то новое, что будет расти, пожалуй, потеряет культурную нить. Ведь нельзя же, считаясь с тем, что музыка недалекого будущего после победы революции сделается пролетарской и социалистической, — ведь нельзя же полагать, что можно закрыть консерватории и музыкальные училища и сжечь старые «феодально-буржуазные» инструменты и ноты».

Владимир Ильич внимательно выслушал меня и ответил, чтобы я держался именно этой линии, только не забывал бы поддерживать и то новое, что родится под влиянием революции. Пусть это будет сначала слабо: тут нельзя применять одни эстетические суждения, иначе старое, более зрелое искусство затормозит развитие нового, а само хоть и будет изменяться, но тем более медленно, чем меньше его будет пришпоривать конкуренция молодых явлений.

Я поспешил уверить Владимира Ильича, что всячески буду избегать подобной ошибки. «Только нельзя допустить,— сказал я,— чтобы психопаты и шарлатаны, которые сейчас в довольно большом числе стараются привязаться к нашему пароходу, стали бы нашими же силами играть неподобающую им и вредную для нас роль».

Владимир Ильич сказал на это буквально следующее: «Насчет психопатов и шарлатанов вы глубоко правы. Класс победивших, да еще такой, у которого собственные интеллигентские силы пока количественно невелики, непременно делается жертвой таких элементов, если не ограждает себя от них. Это в некоторой степени,— прибавил Ленин засмеявшись,— и неизбежный результат и даже признак победы».

«Значит, резюмируем так,— сказал я,— все более или менее добропорядочное в старом искусстве — охранять. Искусство не музейное, а действенное — театр, литература, музыка — должно подвергаться некоторому не грубому воздействию в сторону скорейшей эволюции навстречу новым потребностям. К новым явлениям относиться с разбором. Захватничеством заниматься им не давать. Давать им возможность завоевывать себе все более видное место реальными художественными заслугами. В этом отношении елико возможно помогать им».

На это Ленин сказал: «Я думаю, что это довольно точная формула. Постарайтесь ее втолковать нашей публике, да и вообще публике в ваших публичных выступлениях и статьях».

«Могу я при этом сослаться на вас?» — спросил я.

«Зачем же? Я себя за специалиста в вопросах искусства не выдаю. Раз вы нарком — у вас у самого должно быть достаточно авторитета».

На этом наша беседа и кончилась. <...>

Луначарский А. В. К столетию Александринского театра.— Собр. соч. в 8-ми т., т. 3. М., 1964, с. 464.

Из воспоминаний К. Цеткин

<...> Ленин застал нас — трех женщин — беседующими об искусстве, просвещении и воспитании. Я как раз в этот момент высказывала свое восторженное удивление перед единственной, в своем рода титанической, культурной работой большевиков, перед расцветом в стране творческих сил, стремящихся проложить новые пути искусству и воспитанию. При этом я не скрывала своего впечатления, что довольно часто приходится наблюдать много неуверенности и неясных нащупываний, пробных шагов и что наряду со страстными поисками нового содержания, новых форм, новых путей в области культурной жизни имеет иногда место и искусственное «модничанье» и подражание западным образцам. Ленин тотчас же очень живо вмешался в разговор.

— Пробуждение новых сил, работа их над тем, чтобы создать в Советской России новое искусство и культуру,— сказал он,— это хорошо, очень хорошо. Бурный темп их развития понятен и полезен. Мы должны нагнать то, что было упущено в течение столетий, и мы хотим этого. Хаотическое брожение, лихорадочные искания новых лозунгов, лозунги, провозглашающие сегодня «осанну» по отношению к определенным течениям в искусстве и в области мысли, а завтра кричащие «распни его»,— все это неизбежно.

— Революция развязывает все скованные до того силы и гонит их из глубин на поверхность жизни. Вот вам один пример из многих. Подумайте о том влиянии, которое оказывали на развитие нашей живописи, скульптуры и архитектуры мода и прихоти царского двора, равно как вкус и причуды господ аристократов и буржуазии. В обществе, базирующемся на частной собственности, художник производит товары для рынка, он нуждается в покупателях. Наша революция освободила художников от гнета этих весьма прозаических условий. Она превратила Советское государство в их защитника и заказчика. Каждый художник и всякий, кто себя таковым считает, претендует на право творить свободно, согласно своему идеалу, будь этот идеал на что-нибудь годен или нет. Отсюда перед вами брожение, экспериментирование, хаотичность.

— Но, конечно, мы — коммунисты. Мы не вправе сидеть сложа руки и позволять хаосу распространяться, как ему угодно. Мы должны стремиться к тому, чтобы с ясным сознанием руководить также и этим развитием, чтобы формировать и определять его результаты. Мы еще далеки от этого, очень далеки. Мне кажется, что и мы имеем наших докторов Карлштадтов. Мы чересчур большие «ниспровергатели в живописи». Красивое нужно сохранить, взять его как образец, исходить из него, даже если оно «старое». Почему нам нужно отворачиваться от истинно прекрасного, отказываться от него, как от

исходного пункта для дальнейшего развития, только на том основании, что оно «старо»? Почему надо преклоняться перед новым, как перед богом, которому надо покориться только потому, что «это ново»? Бессмыслица, сплошная бессмыслица! Здесь много лицемерия и, конечно, бессознательного почтения к художественной моде, господствующей на Западе. Мы хорошие революционеры, но мы чувствуем себя почему-то обязанными доказать, что мы тоже стоим «на высоте современной культуры». Я же имею смелость заявить себя «варваром». Я не в силах считать произведения экспрессионизма, футуризма, кубизма и прочих «измов» высшим проявлением художественного гения. Я их не понимаю. Я не испытываю от них никакой радости.

Я не могла удержаться и созналась, что и мне не хватает органа восприятия, чтобы понять, почему художественным выражением вдохновенной души должны служить треугольники вместо носа и почему революционное стремление к активности должно превратить тело человека, в котором органы связаны в одно сложное целое, в какой-то мягкий бесформенный мешок, поставленный на двух ходулях, с двумя вилками по пяти зубцов в каждой.

Ленин от души расхохотался.

— Да, дорогая Клара, ничего не поделаешь, мы оба старые. Для нас достаточно, что мы, по крайней мере, в революции остаемся молодыми и находимся в первых рядах. За новым искусством нам не угнаться, мы будем ковылять позади.

— Но,— продолжал Ленин,— важно не наше мнение об искусстве. Важно также не то, что дает искусство нескольким сотням, даже нескольким тысячам общего количества населения, исчисляемого миллионами. Искусство принадлежит народу. Оно должно уходить своими глубочайшими корнями в самую толщу широких трудящихся масс. Оно должно быть понятно этим массам и любимо ими. Оно должно объединять чувство, мысль и волю этих масс, подымать их. Оно должно пробуждать в них художников и развивать их. Должны ли мы небольшому меньшинству подносить сладкие, утонченные бисквиты, тогда как рабочие и крестьянские массы нуждаются в черном хлебе? Я понимаю это, само собой разумеется, не только в буквальном смысле слова, но и фигурально: мы должны всегда иметь перед глазами рабочих и крестьян. Ради них мы должны научиться хозяйничать, считать. Это относится также к области искусства и культуры.

— Для того чтобы искусство могло приблизиться к народу и народ к искусству, мы должны сначала поднять общий образовательный и культурный уровень. Как у нас обстоит дело в этом отношении? Вы восторгаетесь по поводу того колоссального культурного дела, которое мы совершили со времени прихода своего к власти. Конечно, без хвастовства, мы можем

сказать, что в этом отношении нами многое, очень многое сделано. Мы не только «снимали головы», как в этом обвиняют нас меньшевики всех стран и на вашей родине — Каутский, но мы также просвещали головы; мы много голов просветили. Однако «много» только по сравнению с прошедшим, по сравнению с грехами господствовавших тогда классов и клик. Необъятно велика разбуженная и разжигаемая нами жажда рабочих и крестьян к образованию и культуре. Не только в Питере и в Москве, в промышленных центрах, но и далеко за этими пределами, вплоть до самых деревень. А между тем мы народ нищий, совершенно нищий. Конечно, мы ведем настоящую упорную войну с безграмотностью. Устраиваем библиотеки, «избы-читальни» в крупных и малых городах и селах. Организуем самые разнообразные курсы. Устраиваем хорошие спектакли и концерты, рассылаем по всей стране «передвижные выставки» и «просветительные поезда». Но я повторяю: что́ это может дать тому многомиллионному населению, которому недостает самого элементарного знания, самой примитивной культуры? В то время как сегодня в Москве, допустим, десять тысяч человек, а завтра еще новых десять тысяч человек придут в восторг, наслаждаясь блестящим спектаклем в театре — миллионы людей стремятся к тому, чтобы научиться по складам писать свое имя и считать, стремятся приобщиться к культуре, которая обучила бы их тому, что земля шарообразна, а не плоская и что миром управляют законы природы, а не ведьмы и не колдуны совместно с «отцом небесным».

«Товарищ Ленин, не следует так горько жаловаться на безграмотность,— заметила я.— В некотором отношении она вам облегчила дело революции. Она предохранила мозги рабочего и крестьянина от того, чтобы быть напичканными буржуазными понятиями и воззрениями и захиреть. Ваша пропаганда и агитация бросает семена на девственную почву. Легче сеять и пожинать там, где не приходится предварительно выкорчевывать целый первобытный лес».

— Да, это верно,— возразил Ленин.— Однако только в известных пределах или, вернее сказать, для определенного периода нашей борьбы. Безграмотность уживалась с борьбой за власть, с необходимостью разрушить старый государственный аппарат. Но разве мы разрушаем единственно ради разрушения? Мы разрушаем для того, чтобы воссоздать нечто лучшее. Безграмотность плохо уживается, совершенно не уживается с задачей восстановления. Последнее ведь, согласно Марксу, должно быть делом самих рабочих и, прибавлю, крестьян, если они хотят добиться свободы. Наш советский строй облегчает эту задачу. Благодаря ему в настоящее время тысячи трудящихся из народа учатся в различных советах и советских органах работать над делом восстановления. Это — мужчины и женщины «в расцвете сил», как у вас принято говорить. Боль-

шинство из них выросло при старом режиме и, следовательно, не получило образования и не приобщилось к культуре, но теперь они страстно стремятся к знанию. Мы самым решительным образом ставим себе целью привлекать к советской работе все новые пласты мужчин и женщин и дать им известное практическое и теоретическое образование. Однако, несмотря на это, мы не можем удовлетворить всю потребность нашу в творческих руководящих силах. Мы вынуждены привлекать бюрократов старого стиля, и в результате у нас образовался бюрократизм. Я его от души ненавижу, не имея, конечно, при этом в виду того или иного отдельного бюрократа. Последний может быть дельным человеком. Но я ненавижу систему. Она парализует и вносит разврат как внизу, так и наверху. Решающим фактором для преодоления и искоренения бюрократизма служит самое широкое образование и воспитание народа.

— Каковы же наши перспективы на будущее? Мы создали великолепные учреждения и провели действительно хорошие мероприятия с той целью, чтобы пролетарская и крестьянская молодежь могла учиться, штудировать и усваивать культуру. Но и тут встает перед нами тот же мучительный вопрос: что́ значит все это для такого большого населения, как наше? Еще хуже того: у нас далеко нет достаточного количества детских садов, приютов и начальных школ. Миллионы детей подрастают без воспитания и образования. Они остаются такими же невежественными и некультурными, как их отцы и деды. Сколько талантов гибнет из-за этого, сколько стремлений к свету подавлено! Это ужасное преступление с точки зрения счастья подрастающего поколения, равносильное расхищению богатств Советского государства, которое должно превратиться в коммунистическое общество. В этом кроется грозная опасность.

В голосе Ленина, обычно столь спокойном, звучало сдержанное негодование.

«Как близко задевает его сердце этот вопрос,— подумала я,— раз он перед нами тремя произносит агитационную речь». Кто-то из нас — я не помню, кто именно,— заговорил по поводу некоторых, особенно бросающихся в глаза явлений из области искусства и культуры, объясняя их происхождение «условиями момента». Ленин на это возразил:

— Знаю хорошо! Многие искренне убеждены в том, что panem et circenses («хлебом и зрелищами») можно преодолеть трудности и опасности теперешнего периода. Хлебом — конечно! Что касается зрелищ,— пусть их! — не возражаю. Но пусть при этом не забывают, что зрелища — это не настоящее большое искусство, а, скорее, более или менее красивое развлечение. Не надо при этом забывать, что наши рабочие и крестьяне нисколько не напоминают римского люмпен-пролетариата. Они не содержатся на счет государства, а содержат сами трудом своим государство. Они «делали» революцию и защищали дело

последней, проливая потоки крови и принося бесчисленные жертвы. Право, наши рабочие и крестьяне заслуживают чего-то большего, чем зрелищ. Они получили право на настоящее великое искусство. Потому мы в первую очередь выдвигаем самое широкое народное образование и воспитание. Оно создает почву для культуры,— конечно, при условии, что вопрос о хлебе разрешен. На этой почве должно вырасти действительно новое, великое коммунистическое искусство, которое создаст форму соответственно своему содержанию. На этом пути нашим «интеллигентам» предстоит разрешить благородные задачи огромной важности. Поняв и разрешив эти задачи, они покрыли бы свой долг перед пролетарской революцией, которая и перед ними широко раскрыла двери, ведущие их на простор из тех низменных жизненных условий, которые так мастерски охарактеризованы в «Коммунистическом манифесте».

В эту ночь — был уже поздний час — мы коснулись еще и других тем. Но впечатления об этом бледнеют по сравнению с замечаниями, сделанными Лениным по вопросам искусства, культуры, народного образования и воспитания.

«Как искренне и горячо любит он трудящихся,— мелькнуло у меня в мозгу, когда я в эту холодную ночь с разгоряченной головой возвращалась домой.— А между тем находятся люди, которые считают этого человека холодной, рассудочной машиной, принимают его за сухого фанатика формул, знающего людей лишь в «качестве исторических категорий» и бесстрастно играющего ими, как шариками».

Брошенные Лениным замечания так глубоко меня взволновали, что тотчас же в основных чертах я набросала их на бумаге, подобно тому как во время моего первого пребывания на священной революционной земле Советской России день за днем заносила в свой дневник все, что мне казалось заслуживающим внимания. <...>

Воспоминания о Владимире Ильиче Ленине в 5-ти т., т. 5. М., 1970, с. 12—17.

Из воспоминаний Ф. Геккерта

<...> В гостинице «Континенталь» была устроена маленькая выставка так называемых «революционных» художников. Там фигурировало на фоне пестрой мазни всякое старое тряпье, черепки, кусок печной трубы и т. п., прибитые к полотнам,— и вся эта ерунда должна была представлять новое искусство. Я был просто возмущен. Когда я спорил с товарищем, пытавшимся доказать, что в этих «художествах» есть какой-то смысл (кажется, это был художник Уиц), то Ленин, стоя сзади меня и покачивая головой, сказал мне:

— Вот видите, товарищ Геккерт, и у нас такое бывает!

Воспоминания о Владимире Ильиче Ленине в 5-ти т., т. 5, с. 360.

Из воспоминаний В. Д. Бонч-Бруевича

1

<...> Мне хочется здесь рассказать еще об одном замечательном факте, который, как мне кажется, весьма характерен и оттеняет изумительно многогранную натуру Владимира Ильича, показывает его заботу обо всем, что связано с нашей историей. Я имею в виду приведение в порядок здания бывшей Шереметьевской больницы, ныне Института им. Склифосовского.

Когда в 1920 г. Совнарком поручил мне организовать особый строительный комитет по ремонту жилых зданий Москвы, мне как председателю этого комитета каждые два дня приходилось докладывать о его работе Владимиру Ильичу. В один из таких докладов я мимоходом упомянул о том, что мы приступили к ремонтированию Шереметьевской больницы близ Сухаревской башни. Я сказал, что она построена в 1802 г. по проекту знаменитого архитектора Джакомо Кваренги. Владимир Ильич сейчас же насторожился и спросил меня, какие меры я принял, чтобы сохранить это, вероятно, очень ценное здание в его первоначальном виде. Я ответил, что это здание замечательно по своей красоте, но что оно обезображено множеством торговых построек на Сухаревской площади, которые загораживают его фасад, что за последние годы в нем произошло много разрушений и что, например, прекрасная ограда вокруг этой больницы совершенно уничтожена.

Владимир Ильич спросил, могу ли я дать более подробные сведения об этом здании и полный проект всех необходимых работ.

На другой день я представил Владимиру Ильичу все соображения, которые сводились к тому, что так как здание построено знаменитым архитектором и отделано нашим выдающимся скульптором Замараевым, живописные работы в нем исполнены художником Скотти, а мраморные работы — мастером Кампиони и все это действительно очень ценно, то следует как само здание, так и внутренние украшения сохранить, ни в коем случае не закрашивать, не изменять, конечно, ничего не ломать и оставить в первоначальном виде — со всеми колоннами, переходами, парапетами и т. д. Я сказал, что совершенно не согласен с теми шустрыми, неожиданно появившимися горе-архитекторами, которые предлагают это здание превратить в какую-то казарменную постройку, перестроив его как снаружи, так и внутри.

— С ними вам не нужно даже и разговаривать. Нам с ними не по пути,— сказал мне Владимир Ильич.— Им можно будет поручать строить дворы в совхозах, но ни в коем случае не допускать к ремонту подобных исторических зданий. <...>

Бонч-Бруевич В. Д. Воспоминания о В. И. Ленине. М., 1969, с. 404—405.

2

<...> В скором времени Москва стала украшаться памятниками. Однажды Владимир Ильич поехал вместе со мной их осматривать. Когда мы приехали к Мясницким воротам, где стоял один из памятников, выполненный в кубистских формах,— а таких было несколько по Москве,— Владимир Ильич пришел в негодование и стал говорить о том, что это прямое издевательство, искажение той идеи, которая дана Наркомпросу и Моссовету.

— Как можно было допустить, чтобы эта декадентщина была возведена на наших пролетарских улицах? — говорил Владимир Ильич.— Кому нужны эти формы, которые зрителю ничего не говорят?

И Владимир Ильич потребовал от А. В. Луначарского, чтобы эти кубистские и иные декадентские памятники были немедленно сняты. Владимир Ильич очень волновался, звонил несколько раз в Московский Совет и говорил многим товарищам, что надо сначала смотреть, а потом уже ставить и открывать памятники.

Владимир Ильич любил пройтись по Александровскому саду у Кремлевской стены, и там ему очень нравился памятник Робеспьеру, стоявший недалеко от Троицких ворот; нравились и поза, и мысль, и решительность, которые были запечатлены скульптором в этой фигуре.

— Вот этот памятник наш,— сказал Владимир Ильич,— такие памятники нам нужны, а то безобразие, которое сделано вместо Кропоткина на стене Малого театра, я видеть не могу. Мне оскорбительно за Петра Алексеевича, что его могли изобразить в таком виде. Ведь это какая-то обезьяна изображена, а не человек, полный мысли и огня, которого мы все так хорошо знаем. Нельзя, чтобы любой дилетант допускался к изображению тех или иных исторических лиц без всякой проверки и критики.

Памятник Робеспьеру, к величайшему сожалению, был сделан из бетона, и когда после дождливых дней хватил ранний мороз, то помню, как мы все были взволнованы, когда узнали, что памятник дал трещины и к утру рассыпался на мелкие кусочки. И до сих пор на месте, где стоял этот памятник, нет ничего и скульптуры Робеспьера нет в Москве ни на одной площади.

— Нам нужно изобразить и Марата, и Дантона, Бабефа, Бакунина и многих других революционеров старых времен,— говорил Владимир Ильич,— чтобы наши экскурсии по Москве, которые мы будем постоянно устраивать и с рабочими, и со

школьниками, переходя от памятника к памятнику, могли получать сведения из истории революционной борьбы, слушая рассказ о революционерах вот здесь у подножия памятников. Нам нужно возвести на площадях монументальные группы, которые изображали бы те или иные эпизоды борьбы за освобождение трудящихся от власти капитала, самодержавия, от насилия церкви. Одна Парижская коммуна дает нам множество первоклассных сюжетов.

Владимир Ильич придавал огромное значение украшению городов. Он мечтал о том, что «наша Москва», «наш Питер», как любил он называть город, носящий теперь его имя, и другие наши большие города украсятся, зазеленеют, будут иметь всюду и везде парки и площади, на которых могли бы гулять и отдыхать массы народа.

Владимира Ильича привлекала радость жизни. Но он терпеть не мог малейшего отклонения от естественности — в какое-нибудь уродство, в декадентщину, в извращенность.

Я помню, с каким величайшим негодованием он, вызвав меня, спросил:

— Кто разрешил, кто позволил сделать это издевательство над деревьями Александровского сада, которые окрашены в фиолетовый, красный и малиновый цвета?..

Оказывается, что какая-то декадентская группа, допущенная в то время Наркомпросом к украшению улиц, взяла на себя почин украшения Александровского сада и не нашла ничего лучшего, как эти великолепные вековые липы, красоту всего сада, искалечить искусственной окраской их могучих стволов, которую нельзя было ничем отмыть в течение нескольких лет.

Я ответил Владимиру Ильичу, что Управление делами Совнаркома здесь не участвует совершенно, что это все идет от Наркомпроса и его отдела по Московскому Совету. Но он потребовал, чтобы я немедленно пошел в Александровский сад, осмотрел все, что там сделано, и принял экстренные меры, «чтобы смыть эту паршивую краску,— как сказал он,— с очаровательных деревьев».

Я вызвал кремлевскую воинскую часть, сейчас же пошел в сад и увидел, как там бегали какие-то люди с ведерками и окрашивали скамейки, стволы и сучья деревьев во всевозможные цвета. Сопровождающие меня красногвардейцы быстро очистили Александровский сад от этих квазихудожников, и мы приняли все меры, чтобы смыть этот позор с прекрасных деревьев; но все-таки смыть не смогли, и Первое мая, которое как раз приближалось, Александровский сад праздновал в таком уродливом виде.

Бонч-Бруевич В. Д. Воспоминания о В. И. Ленине, с. 408—410.

Из воспоминаний Е. Р. Левитас

<...> Окруженный плотным кольцом рабочих, в сопровождении Марии Ильиничны, Мясникова, Цивцивадзе и членов райкома, Ленин медленно ходил по комнатам, внимательно рассматривая убранство Дворца, оборудование для кружков самодеятельности и т. д. Иногда Владимир Ильич хвалил нас, иногда давал советы, а иногда делал критические замечания. Вспоминается, как он остановился возле одной картины и спросил:

— А что же изображено на этой картине?

Насколько мне помнится, это была какая-то футуристическая картина. Никто из нас не мог ответить на вопрос Ленина, и тогда он сказал:

— Вот видите, товарищи, никто из вас не знает, что означает эта мазня. Не следует выставлять на стенах такого хорошего Дворца никому не понятные вещи.

Еще медленнее шел Владимир Ильич к воротам, где находился его автомобиль, так как окружившие его рабочие задавали вопросы, на которые он отвечал. Он и сам задавал вопросы рабочим. Долго не выпускали мы Ленина и его спутников из Рабочего дворца. <...>

О Владимире Ильиче Ленине. Воспоминания. 1900—1922 годы. М., 1963, с. 259—260.

Из воспоминаний В. Н. Шульгина

Один раз я был с Владимиром Ильичем на концерте. Меня пригласила туда Анна Ильинична. <...>

Концерт давали в Доме Союзов. Владимир Ильич был очень утомлен. До конца концерта он не досидел. <...>

Мы сошли вниз. В Охотном ряду, против подъезда Дома Союзов, стояли ярко размалеванные футуристами палатки.

— Красиво? — спросил Владимир Ильич.

— Нет,— ответил я.

— А вот Анатолий Васильевич говорит, красиво. Что с ним поделаешь? А что-то поделать надо.

Шульгин В. Памятные встречи. М., 1958, с. 11—12.

Из воспоминаний И. А. Арманд

<...> Молодежь встретила Ленина восторженно. Его сразу же обступили, радостно приветствовали. О приезде Ленина сразу стало известно и в соседних общежитиях. Отовсюду сбегались студенты, окружившие Владимира Ильича тесным кольцом. Он был очень весел, оживлен, доволен встре-

чей с молодежью. Стали осматривать комнаты. Ленин даже пощупал кровати, вернее, жесткие деревянные топчаны, которые служили кроватями. Мебели в общежитии почти никакой не было, зато стены украшали лозунги, рисунки, стенгазета.

Владимир Ильич обратил внимание на рисунок паровоза с какими-то особыми «динамическими» линиями. Автор рисунка стал уверять, что так надо красить настоящие паровозы; из его слов можно было заключить, что такая раскраска отразится на скорости движения. Ленина очень рассмешило это заявление.

Затем Владимир Ильич обратил внимание на висевший на стене лозунг, взятый из стихов Маяковского:

«В небеса шарахаем железобетон!»

Ленин смеясь запротестовал: «Зачем же в небеса шарахать? Железобетон нам на земле нужен».

Владимир Ильич так просто, шутливо держал себя с молодежью, что сразу же завязалась непринужденная беседа. Говорили о живописи, о литературе, о жизни и учебных занятиях молодых художников. Многое, к сожалению, забылось из этой беседы; отмечу лишь несколько моментов.

Беседа началась, конечно, с того, что́ больше всего волновало молодых художников,— с вопроса об изобразительном искусстве и прежде всего о живописи, и тут все они сходились в одном: все единодушно подчеркивали, что живопись должна идти в ногу с революцией, быть политически острой, «выйти из музея на улицу», мобилизовать массы на революционную борьбу. В этом были все едины, это все горячо отстаивали. Но какими средствами добиться этой цели, каким должно быть искусство, чтобы идти в ногу с революцией,— этот вопрос каждый решал по-своему, многие горячо защищали футуристов, некоторые отвергали станковую живопись.

Ленину очень нравился их молодой задор, непосредственность, безусловное презрение к рутине и страстное стремление служить революции. Но из всего, что говорилось с таким жаром обступившими Ленина молодыми художниками, было ясно, что правильного понимания путей дальнейшего развития искусства у них нет. Ленин спорил, отстаивая реалистическую живопись, хотя переспорить два десятка человек, которые говорили все сразу, волнуясь и перебивая друг друга, было нелегко.

Много внимания в этой беседе было уделено Маяковскому. Началось с восторженных отзывов художников о знаменитых плакатах Маяковского — окнах РОСТА. Владимир Ильич охотно признал их революционное значение. Затем речь зашла о поэзии Маяковского вообще. Владимиру Ильичу явно нравилось, с каким увлечением молодежь говорила о своем любимом поэте, о революционности его стихов. Однако и по вопросам

поэзии завязался горячий спор, так как выяснилось, что среди молодежи много поклонников футуризма и в этой области искусства.

Наконец, устав спорить, Ленин шутливо заявил, что он специально займется вопросом о футуризме в живописи и поэзии, почитает литературу по этому вопросу, а затем приедет еще раз и тогда обязательно их всех переспорит.

Владимир Ильич стал спрашивать молодежь, знает ли она классическую русскую литературу. Выяснилось, что знают ее довольно плохо, а многие огульно отвергают как «старорежимное наследие». Ленин с какой-то особенной заинтересованностью говорил о том, что надо знать и ценить лучших представителей русской дореволюционной культуры. Он рассказал, как сам он любит Пушкина и ценит Некрасова. «Ведь на Некрасове целое поколение революционеров училось»,— сказал Владимир Ильич.

Свою точку зрения Ленин излагал, конечно, не в виде речей или поучений. Но в его беседе, репликах, вопросах, замечаниях сквозила мысль о необходимости критически усвоить все, что было лучшего в культурном наследстве прошлого, и на этой основе, а не на пустом месте создавать нашу новую советскую культуру.

Беседа перешла на вопрос о жизни студентов. В общежитии, куда приехал Ленин, студенты жили коммуной. Это была коммуна передовиков Вхутемаса — коммунистов и комсомольцев. Владимир Ильич поинтересовался, почему они считают себя коммуной, как они ведут общее хозяйство, как следят за чистотой и т. д.

Затем он стал спрашивать о питании студентов, хватает ли им пайка. «Все хорошо, Владимир Ильич,— раздался дружный ответ.— Самое большее на четыре дня в месяц хлеба не хватает». Такое заявление очень позабавило Ленина.

Владимир Ильич стал расспрашивать студентов об их учебных занятиях и общественной работе. Он спросил их, между прочим, долго ли они засиживаются по вечерам. Выяснилось, что они не только долго засиживаются, а часто ночи напролет спорят об искусстве, об учебных планах и т. п. Владимир Ильич рассердился и стал журить молодежь. «Работаете вы много,— сказал он им,— питаетесь плоховато, да еще не спите. Из вас никакого толка не получится. Вы зря растратите силы и никуда не будете годиться, а надо беречь «государственное добро». Я дам распоряжение, чтобы в вашем общежитии выключали свет на ночь»,— добавил Ленин.

В заключение студенты пригласили Владимира Ильича и Надежду Константиновну поужинать с ними. На стол был поставлен чуть не месячный паек, но Владимир Ильич устал и от еды отказался. Пришлось Надежде Константиновне, чтобы не огорчать хозяев, отведать поданной на стол каши.

Однако пора было уходить, время было позднее; провожать Владимира Ильича и Надежду Константиновну не стали, чтобы они могли уехать незаметно. Ведь время было тревожное.

На обратном пути в машине Владимир Ильич был задумчив и молчалив. По короткому «да», которое он время от времени произносил с какой-то особой интонацией, можно было судить, что он занят мыслями о только что состоявшейся встрече и озабочен.

Своими впечатлениями от этой поездки он со мной не делился, но от Надежды Константиновны я слышала, как, встретив после этого наркома просвещения А. В. Луначарского, Ленин сказал ему с упреком: «Хорошая, очень хорошая у Вас молодежь, но чему Вы ее учите!»...

В. И. Ленин о литературе и искусстве.
М., 1976, с. 715—717.

Из воспоминаний С. Сенькина

Ленин в коммуне Вхутемаса

В коммуну студентов Вхутемаса 25 февраля 1921 года неожиданно приехал товарищ Ленин.

У нас только что кончилось собрание ячейки. Я по обязанности завклуба пошел закрывать парадную дверь, выходящую на Мясницкую. Было уже около 11 часов вечера, и меня немного удивил стоявший в такое позднее время автомобиль у нашего дома. «Наверное, — подумал я, — из ЧК, приехали кого-нибудь накрыть» (в нашем доме в то время жило еще порядочно спекулянтов, и из ЧК довольно часто приходили их навещать; мы этому обстоятельству всегда радовались по разным причинам, в том числе и потому, что освобождалась лишняя площадь, где мы могли поселить студентов).

Догоняю на дворе ребят, сообщаю об автомобиле. Решаем завтра днем идти смотреть, где наложены печати. По темной лестнице поднимаемся к себе в комнату. Впереди нас какие-то четыре фигуры ощупью тоже пробираются наверх (в то время действовали приказы максимально экономить электричество; у нас на лестнице была непроглядная темь, но по другой причине: ребята вывертывали лампочки со всех, по их мнению, «лишних» мест и освещали свое общежитие). Добравшись до площадки, одна из четырех фигур, идущих впереди нас, чиркает спичкой и рассматривает номера квартир. Мы в это время с шумом и гамом тоже пошли к площадке и, привычные к темноте, быстро их перегоняем. Спрашиваем, кого ищут.

— Квартиру 82.

— А там кого?

— Варю Арманд.

— Лезьте выше, она сейчас идет с собрания.

При свете спички я разглядел лицо, очень напоминающее лицо Ленина (он как раз зажигал спички), и я побежал скорее наверх, чтобы посмотреть при свете огня. За мной вбегают ребята, кричат дежурному: «Скорей ужин!» Никто не подозревает, кто идет сзади; я не высказываю своих предположений: хочу сам проверить... Входят первыми две женщины: одна помоложе, другая совсем пожилая, сильно осунувшаяся, и проходят в комнату девчат. За ними идет коренастый мужчина в меховой шапке, с высоко поднятым воротником, — раскланивается со всеми: «Здравствуйте, здравствуйте». Вглядываюсь... Как будто? Нет... Один мужчина остается в передней. Спрашиваю его:

— Кто это пришел? Товарищ Ленин?

Смеется:

— Да.

— Ребята, а ведь у нас Ленин!

Все в кучу:

— Что ты, где?

Указываю:

—Вот товарищ сказал, вместе с ним приехал.

Боимся войти в девичью комнату. Наконец гурьбой, подталкивая друг друга, вваливаемся.

— Здравствуйте, товарищ Ленин, ведь мы вас не узнали. Нам всем хочется с вами поговорить.

Переводим дух — все слова вышли. Очевидно, мы представляли комическое зрелище. Девчата, уже освоившиеся с гостями, глядя на нас, залились хохотом. К ним присоединились гости. Понемногу наше смущение проходит.

Владимир Ильич внимательно и с веселым лукавством оглядывает нас и спрашивает:

— Ну что же, расскажите, как живете.

Отвечаем чуть не хором:

— Ничего, теперь дело идет вовсю.

— Ну, по вашему виду-то нельзя сказать, чтобы очень хорошо.

Я, чувствуя на себе взгляд Ильича, окончательно смущен, пытаюсь спрятаться за кого-нибудь и этим вызываю новый взрыв хохота. Ребята выручают:

— Он сегодня болен, у него 38 градусов температуры, а то и он лучше выглядит.

— Ну, как идет работа?

— С работой дела обстоят хорошо.

Опять все наперебой стараемся похвалиться, чего мы, студенческий коллектив, достигли на Вхутемасе.

— Вот только сегодня, Владимир Ильич, мы на ячейке постановили, чтобы профессура перерабатывала программы при участии студентов, а то они только говорят, а дела никакого, теперь вот дело пойдет.

Останавливаемся, ждем эффекта.

Владимир Ильич хитро-хитро поглядывает на нас.

— Вот как, ну, только сегодня?

Опять общее смущение.

— Да ведь, Владимир Ильич, очень трудно и учиться и учить учителей, а они относятся ко всему спустя рукава. Пока их обломаешь, нужно много времени, а мы вот все же кое-чего добились. Организовали общежитие исключительно силами студентов, организовали ячейку комсомола.

— А вы-то, значит, постарше? — спрашивает Владимир Ильич.

С гордостью:

— О, мы уже в РКП. Мы и так, Владимир Ильич, идем по сравнению с другими вузами впереди, у нас теперь будет рабфак.

— Ну, а что же вы делаете в школе, должно быть, боретесь с футуристами?

Опять хором:

— Да нет, Владимир Ильич, мы сами все футуристы.

— О, вот как! Это занятно, нужно с вами поспорить, — теперь-то я не буду — этак вы меня побьете, я вот мало по этому вопросу читал, непременно почитаю, почитаю. Нужно, нужно с вами поспорить.

— Мы, вам, Владимир Ильич, доставим литературу. Мы уверены, что и вы будете футуристом. Не может быть, чтобы вы были за старый, гнилой хлам, тем более что футуристы пока единственная группа, которая идет вместе с нами, все остальные уехали к Деникину.

Владимир Ильич покатывается со смеху.

— Ну, я теперь прямо боюсь с вами спорить, с вами не сладить, а вот почитаю, тогда посмотрим.

Ребята готовы назначить день и час смертного боя. Владимир Ильич комично просит все-таки дать ему время почитать, а то он не успеет подготовиться.

— Ну, покажите, что вы делаете, небось стенную газету выпускаете?

— Как же, уже выпустили около двадцати номеров.

Достаем № 1 нашего стенгаза.

Владимир Ильич нарочно долго читает лозунг Маяковского: «Мы разносчики новой веры, красоте задающей железный тон, чтоб природами хилыми не сквернили скверы — в небеса шарахаем железобетон».

— Шарахаем, да ведь это, пожалуй, не по-русски, а?

Кто-то приносит мой рисунок, сделанный для сборника памяти Кропоткина. Владимир Ильич, ядовито поглядывая и на рисунок и на автора, спрашивает:

— А что же это изображает?

Я изо всех сил стараюсь доказать, что это ничего не изображает, старые художники обманывают и себя и других, что они умеют изображать, — никто не умеет, а мы учимся, и нашей задачей является связать искусство с политикой, и мы непременно свяжем искусство с политикой. Владимир Ильич спокойно дает перевести дух, и маленький вопросик:

— Ну, а как же вы свяжете искусство с политикой?

Перевертывает рисунок со всех сторон, как бы отыскивая в нем эту связь.

— Да нет, Владимир Ильич, мы еще пока не умеем, но мы все-таки добьемся этого, а пока только к этому готовимся. А это есть аналитическое разложение основных элементов, чтобы научиться владеть ими...

Чувствую, что в двух словах ничего не могу рассказать. Начинаю путаться. Ленин приходит на помощь:

— Ну, тогда непременно мне нужно почитать, вот в следующий раз приду специально к вам, и поспорим.

Сидевшая рядом Надежда Константиновна заметила ему:

— Ну что ты, Володя, все обещаешь. Ведь я тебе предлагала, а ты все откладывал.

Владимир Ильич начал отшучиваться, что он все-таки выберет время и почитает.

— Я недавно, — говорит, — узнал о футуристах, и то в связи с газетной полемикой, а оказывается, Маяковский уже около года работает в РОСТА.

Спросил нас, как нам нравится Маяковский. Но здесь наши мнения раскололись: все наперебой начали доказывать достоинства отдельных мест из Маяковского и из «Паровозной обедни» Каменского. Кто-то даже заикнулся об имажинистах, но все на него набросились: было ясно, что имажинисты нашими симпатиями не пользуются.

Владимир Ильич обратил внимание на сокращенное название нашей школы «Вхутемас» и сразу же начал безошибочно расшифровывать сокращение. Мы были приятно удивлены и спросили Владимира Ильича, как ему нравятся советские сокращения. Владимир Ильич начал очень комично каяться в своих грехах, что и он повинен в этом, что испортил великий, могучий русский язык тем, что сам допустил наименования «Совнарком», «ВЦИК». Мы, наоборот, взяли под свою защиту сокращения, доказывая их удобства.

Дежурный по коммуне не забыл о своих обязанностях: ужин и чай были готовы. Так как мы не отходили от Владимира Ильича, то Владимир Ильич, под предлогом осмотра коммуны, сам двинулся в общую комнату, где мы всегда обедали. Здесь мы его заставили раздеться и усадили на почетное место — единственное плетеное кресло, рядом — Надежду Константиновну и Инессу Арманд, а сами из-за недостатка места разместились кое-как по двое, на табуретках.

Мы заметили, как несвободно раздевался Владимир Ильич, и спросили у него о его здоровье после ранения. Он шуткой ответил, что ничего:

— Теперь делаю рукой гимнастику,— и перевел разговор на другую тему.

Владимир Ильич отказался от ужина и попросил только чаю с хлебом. Зато мы наложили двойную порцию Надежде Константиновне и настояли, чтобы она попробовала нашего варева.

Владимир Ильич спросил, почему называемся коммуной. Мы ему объяснили, что, когда здесь было только общежитие, было много грязи и никак не могли от нее избавиться, а теперь у нас вот какая чистота.

— Ну, это у вас чистота?

— Да вы посмотрите, Владимир Ильич, в других квартирах, там невозможно в квартиру войти. А у нас хорошо.

— Ну, а как же, кто у вас готовит, моет пол?

— Все сами в свои дежурства делаем.

— И вам приходилось мыть полы? — обращается он со смехом к девчатам.

Те ему наперебой сообщают о своей работе по хозяйству, о своих кулинарных способностях.

Наш коммунальный завхоз совсем раздобрился и решил выдать полуторные порции хлеба. Владимир Ильич подметил наши радостные восклицания по этому поводу.

— А что, всегда вы так питаетесь? — спросил он, поглядывая, как трещат наши скулы.

Мы, не поняв вопроса, отвечаем, что всегда.

— Теперь Вхутемасу дают пайки, мы их складываем и вместе варим общее кушанье, так что теперь считаем себя вполне обеспеченными. В общем только дня три-четыре в месяц сидим без хлеба.

— Как же так?

— Да так, рассчитаем на месяц, а глядишь, в какой-нибудь день и завтрашнюю порцию съешь, так в месяц и набегает три-четыре дня. Ну, зато овощей хватает, даже остается сверх разверстки. Самое трудное, Владимир Ильич, прошло, теперь чувствуем себя великолепно.

— Ну, ничего, небось пораньше ложитесь спать?

Опять хором:

— Нет, Владимир Ильич, часов до трех-четырех засиживаемся.

— Как так, почему же у вас не гасят электричества?

— Мы в этом отношении, Владимир Ильич, счастливчики: наш дом расположен в сети телеграфа и почтамта, куда дают электричество всю ночь.

— Вот как! Ну, это не годится, я сделаю распоряжение, чтобы вас выключили, а то ведь, пока горит свет, вы уже, на-

верно, не будете ложиться спать вовремя. Плохо питаетесь, учитесь, да еще долго не спите — так вы совсем растеряете свои силы. Куда же вы будете годиться? Нет, так нельзя, непременно сделаю распоряжение, чтобы вас выключили. Я вот при самой срочной работе и то ложусь вовремя.

«Счастливчики» никак не ожидали такого оборота дела. Выручила нас Надежда Константиновна: она Владимиру Ильичу напомнила случаи, когда он сам зарабатывался, и нашла для нас извиняющее обстоятельство — нашу молодость.

Но Владимир Ильич не сдавался:

— Если у вас не гасить света, то вас нужно предать суду за растрату государственного имущества — ваших сил. Какие же вы будете строители? Вам прямо нужно будет сдаваться.

Мы с жаром доказывали, что не сдадимся, и даем обещание сохранить свои силы.

— Ну, что же, вы спорите, читаете Маркса, Энгельса?

— Читать-то читаем, но большей частью по специальности. Главным образом практически работаем, а по вечерам спорим.

Разговор перешел опять на литературу и театр. Мы с увлечением доказываем достоинства «Мистерии-Буфф» Маяковского и начали настаивать, чтобы Владимир Ильич непременно побывал в театре. Даем наказ Надежде Константиновне предупредить Владимира Ильича, когда пойдет «Мистерия-Буфф». Надежда Константиновна говорит, что она ему предлагала сходить, но он все был занят и отказывался.

— Ну, а как вы считаете вещи Луначарского, например «Маги»?

Из нас в то время никто этого произведения А. В. Луначарского не читал, и мы ничего не могли ответить. Спросили мнение Владимира Ильича.

Он, смеясь, ответил:

— Ну, это кому как.

И неожиданно спросил нас:

— А в оперу вы ходите?

— Для нас там, Владимир Ильич, совсем нет ничего интересного.

— Как же так, а вот товарищ Луначарский очень бьется за то, чтобы сохранить оперу.

Владимир Ильич лукаво оглядывает нас:

— Ведь вот вы сами нового ничего не указываете, как же быть?

Ребята изо всех сил стараются выкопать отдельные места из Маяковского, чтобы доказать Владимиру Ильичу, что новое есть, и затевают между собой спор, какой именно отрывок лучше. Владимир Ильич попал в точку. Мы никак не можем остановиться на чем-нибудь одном, все с яростью доказывают свое. Я делаю над собой большое усилие и залпом выпаливаю:

— Конечно, Владимир Ильич, нового еще мало, но мы учимся, будем работать, по-разному и понимаем это новое, но зато все мы единодушно против «Евгения Онегина». «Евгении Онегины» нам в зубах навязли.

Ребята дружно подхватили:

— Конечно, мы против «Евгения Онегина».

Владимир Ильич прямо покатывается со смеху:

— Вот как, вы, значит, против «Евгения Онегина»? Ну, уж мне придется тогда быть «за», я ведь старый человек. А как вы считаете Некрасова?

Здесь наши мнения раскололись: кое-кто был «за», кто «против» — в общем высказывались за то, что для нашего времени он устарел. Нам теперь нужно другое.

— Так, так, значит, вы против «Евгения Онегина».

Ему, видимо, эта «формулировка» понравилась.

— Да, Владимир Ильич, мы надеемся, что и вы с нами будете против этого нытья. Теперь для этого просто времени не хватает.

— Вот приеду в следующий раз, тогда поспорим.

Был уже третий час. Гости начали собираться уходить; Владимир Ильич опять пошутил насчет электричества.

— Ну, а вы все-таки спать-то пораньше ложитесь, а то что ж, научиться научитесь, а сил-то против «Евгения Онегина» не хватит. Берегите, берегите свои силы — они пригодятся.

Когда оделись, мы все гурьбой пошли их провожать. На лестнице столпилось много народу (уж многие знали, что у нас Ленин). Товарищи из второй коммуны попросили его взглянуть, как живут во второй коммуне, но у них было полутемно — не хватало лампочек, и там только прошли не задерживаясь.

На улицу мы решили не выходить, чтобы не создавать паники, да и Надежда Константиновна запротестовала, чтобы мы выходили на улицу неодетыми.

Взяв слово с Владимира Ильича, что он еще у нас побывает, мы пошли к себе и долго еще разговаривали о событии.

На всех нас этот вечер произвел огромное впечатление, и несколько дней Вхутемас только и говорил о посещении коммуны Ильичем. Припоминая все слова, сказанные Ильичем, все его шутки, смех, интонации голоса, мы получили огромную творческую зарядку в своей работе.

В. И. Ленин о литературе и искусстве, с. 717—723.

Весть о том, что Ленин здесь, быстро облетела все этажи, и общежитие до отказа заполнилось студентами. Всем хотелось быть ближе к Ильичу. Откуда-то появилось два кресла, правда рваных. Владимиру Ильичу и Надежде Константиновне предложили поужинать, но Владимир Ильич категорически отказался.

Ленин стал расспрашивать, как мы учимся, что нового нам преподают по живописи. И тут началось. Появилось колоссальное количество рисунков, полотен. Каждый хотел показать дорогим гостям свою работу. Владимир Ильич внимательно рассматривал работы, слушал объяснения и изредка задавал вопросы. Так, Владимир Ильич заинтересовался рисунком, на котором было изображено что-то непонятное на темном фоне ярко-красным.

— Это огнетушитель, такой был поставлен у нас на занятиях преподавателем Поповой, «натюрморт».

Владимир Ильич был удивлен и сказал, что он представлял себе огнетушитель цилиндрической формы с головкой, а здесь что-то иное.

— Владимир Ильич! Да так оно в жизни и есть — огнетушитель цилиндрической формы с головкой. Но мы — ученики школы футуристов. Наши преподаватели, художники Попова, Родченко, Лавинский учат нас искать новое отображение действительности. Надо показывать не только как видит глаз какой-либо предмет, но и раскрыть его внутреннее содержание, показать его не с одной стороны, а сразу со всех сторон. Поглядите на этот рисунок!

Посмотрев на рисунок, Владимир Ильич высказал такое замечание, что не искушенный в футуризме человек скажет: это какой-то белый круг, подвешенный на тростнике, и от этого круга отходят белесые полосы.

— Это не круг, а уличный фонарь, а полосы дают представление об излучении от него света, постепенно сливающегося с темнотой. Внизу же отражение того же фонаря в луже... Значит, действие происходит на улице, после дождя.

— А вот еще одна работа, — продолжал студент Сенькин.— Здесь только геометрические формы: треугольник, квадрат, ромб... Конечно, у нас во Вхутемасе не все студенты футуристы, есть и немало реалистов — это ученики Кончаловского, Кузнецова, Фалька и других мастеров.

Владимир Ильич очень внимательно слушал, а затем сказал, что он не считает нас стоящими на неправильном пути. Искать нужно, даже необходимо, но для него это ново и непонятно. Лично он любит Репина, Шишкина, Айвазовского, Крамского, в литературе — Гоголя, Пушкина, Некрасова,

а наши работы, может быть, понятны Анатолию Васильевичу Луначарскому, но рабочие вряд ли их поймут.

Владимир Ильич держал себя с молодежью просто, что способствовало непринужденной беседе. Говорили о живописи, о жизни и учебных занятиях молодых художников. Во всей его беседе, в репликах, в вопросах сквозила мысль о необходимости критически усвоить все, что было лучшего в культурном наследстве прошлого, и на этой основе, а не на пустом месте создавать нашу советскую культуру.<...>

Первые годы строительства в СССР. М., 1968, с. 207—212.

Из воспоминаний А. Носковой

Это было в 1921 году. Вечер после партсобрания; в большой общей комнате коммуны № 1 оживление — идут приготовления к ужину. Около стола хлопочет дежурный; часть ребят в ожидании ужина толпится здесь же, делая вид, что помогают ему, другая часть расположилась по комнатам. Обычная картина в этой общей комнате в вечерние часы.

Вдруг до слуха долетают слова: «Ленин приехал?!» «Кто, как — Ленин приехал?!» На лицах ребят изумление, все вопросительно смотрят друг на друга — не верится, что тов. Ленин приехал сюда, к нам в коммуну. Забылись все приготовления к ужину; все мы насторожены в ожидании увидеть Владимира Ильича. Всех нас охватило какое-то нетерпение, какая-то затаенность; возникла боязнь за то, что эти слова «Ленин приехал» не осуществятся. Так и хотелось крикнуть: так если Ленин приехал, скорей же его увидеть!

В комнате тихо, все настойчиво смотрим в дверь. Появляется черная фигура, в меховой шапке, с высоко поднятым воротником. Словно как маленький человек, пробирается Ленин в соседнюю комнату: идет робко, бочком, как будто боится нарушить обыденную жизнь общежития. За ним идет Надежда Константиновна Крупская.

В момент вокруг приехавших гостей образуется сплошная стена ребят. Чувства боязни, нетерпения переходят в радость. О том, что Ленин приехал в коммуну № 1, разносится по ближайшим квартирам общежития. Ребята из противоположной квартиры уже здесь. Начинаются расспросы обо всем: как мы живем, что едим, как учимся, что делаем и т. п. Каждый хочет поговорить с Лениным, кто о жизни в общежитии, кто о работе в мастерских, об искусстве, о комсомоле и т. д. Владимир Ильич еле успевает спрашивать, как ответ несется. Комната наполняется живым, молодым шумом. На вопросы Ленина о нашей жизни идут ответы о том, что вот создали коммуну, живем и стряпаем сообща, получаем паек. «Хватает ли вам пайка?» — спрашивает Владимир Ильич. Хвастаемся, что

обед-ужин бывают; радуемся, что сегодняшний наш общий ужин проведем с Ильичем.

Владимир Ильич сидит и внимательно прислушивается к каждому ответу, от разговора о жизни коммуны вопросы переходят к нашей работе в мастерских. «Должно быть, боретесь с футуристами?» — задает вопрос Владимир Ильич, интересуясь тем, что мы делаем в мастерских, работая в них.

Разговор переходит на вопросы искусства (в то время большинство ребят увлекались футуризмом), наши ребята отвечают, что они все сами футуристы, и тащат свои работы.

Перед Ильичем футуристический рисунок. Помнится хорошо, что Ильич с усмешкой в глазах смотрел на это произведение, перевертывает его со всех сторон, лукаво поглядывая на автора. «Непонятно, а эта вот более понятна», — указывает Ленин на работу реалистическую. Автор футуристического рисунка старается объяснить его, но запутывается, спешит — времени мало, а переговорить с Ильичем надо еще о многом.

Встает вопрос о нашей стенгазете, достаем ее, на ней лозунг Маяковского. Ильич его читает, ухмыляясь. Спрашиваю Владимира Ильича его мнение о Маяковском. Он говорит, что недавно узнал о футуристах, пробовал несколько раз прочесть Маяковского, но не мог; но все же Ильич обещал непременно прочесть его сочинения, с тем чтобы в следующий раз специально приехать с нами поспорить.

Тем временем наш дежурный не забывает о своей обязанности: ужин и чай готовы. Все двигаемся в общую комнату, приглашаем к столу гостей. Владимира Ильича усаживаем в кресло — почетное место за столом, а сами размещаемся вокруг стола. На столе наш паек. От ужина Владимир Ильич отказался, попросил чаю с хлебом.

За столом опять продолжается беседа о нашей жизни. Ходим ли мы в театр-оперу, как часто — спрашивает Ильич. Ребята отвечают, что опера не интересует их, что вот они против Евгения Онегина, а Ильич смеется, говоря, что, если бы у него было время, он с удовольствием послушал бы оперу.

На вопрос Владимира Ильича о том, что мы, вероятно, ложимся спать вовремя, все мы кричим, что сидим по вечерам поздно — работы много, а времени не хватает; электричество ж дают всю ночь, потому что наш дом расположен в сети телеграфа и почтамта. Так Владимир Ильич дает обещание нам, что сделает распоряжение о том, чтобы нас выключили из этой сети.

Незаметно время идет, час поздний. Гости наши собираются уходить, одеваются. Мы всей гурьбой бежим провожать их на лестницу, но и здесь ребята из второй коммуны задерживают Ильича и просят заглянуть также и к ним.

Из-за позднего часа Ильич быстро проходит их комнаты. А нам всем хочется продлить минуты с ним, берем слово с Ильича о том, что он еще раз к нам приедет.

На лестнице темно, фигуры наших гостей скрываются. Впечатлений было много. Долго еще среди ребят идут разговоры о Ленине...

Как сон пронесся этот вечер.

В. И. Ленин и изобразительное искусство, с. 421—422.

Из воспоминаний Ш. Эка

<...>Я попал в мастерскую Л. Лисицкого, художника-конструктивиста и супрематиста. В его «произведениях» не было видно даже слабого следа академизма. Его картины были абстракциями, напоминающими геометрические формы. Свой стиль он не считал обязательным для учеников, в его мастерской каждый делал то, что хотел. Я не знал, чем мне заняться, и после окончания учебного года уже не возвратился в институт. Я проучился во Вхутемасе всего несколько дней, когда к нам приехал Ленин вместе с Надеждой Константиновной Крупской.

Об их посещении никто не знал заранее. Появление Ленина в общежитии привело его обитателей в неописуемое волнение, вызвало душевное смятение. Я в то время еще не понимал по-русски. Но среди воспитанников школы был один венгр, Виктор Тот, который попал в Россию как военнопленный, но и он недостаточно хорошо говорил по-русски. Так что до меня дошло только то из разговора Ленина со студентами, что мне удалось узнать путем двойного перевода. Кто-то из слушателей переводил на немецкий язык, а Виктор Тот переводил для меня с немецкого на венгерский. В комнате, в которой происходила беседа, на одном из столов, у стены, стояла «картина», представлявшая собой кусок фанеры, выкрашенный в белый цвет, величиной в половину рисовальной доски. К середине фанеры была прикреплена тарелка и возле нее с одной стороны вилка, с другой — нож. К тарелке были приклеены две сухие рыбы, выкрашенные в золотистый цвет. Около этого «творения» стоял очень взволнованный «творец», молодой человек моего возраста. Он был одет в комбинезон, это было в то время модно. Ленин беседовал со студентами-художниками, не во всем соглашаясь с ними. Он говорил им, что еще нет достаточного количества продовольствия, что рабочие отрывают от себя кусок, чтобы больше досталось учащейся молодежи, и все же им еще достается мало. И, указывая на рыб, приклеенных к тарелке, сказал: «Это не искусство, а бессмысленное расточительство».

То, что последовало за этим, кажется сегодня почти невообразимым и невероятным. Молодой художник взволнованно, с быстротой обезьяны вскочил на стол и, схватив свое «творение», поднял его над головой. «Посмотрите теперь, товарищ Ленин». Но Владимир Ильич не увидел изменений в «картине». Ее создатель разочарованно поставил фанеру с тарелкой и рыбой на прежнее место и сказал: «Товарищ Ленин не понимает этого». Владимир Ильич не пытался убедить самоуверенного юношу в обратном и только скромно заметил: «Возможно, что я и не понимаю этого, но если рыбу, нарисованную на полотне, не считают искусством, тогда, и приклеенная на тарелку, она не может быть таковым и не может питать ни ум, ни желудок. Подумайте об этом хорошо... Подумайте...» <...>

Встречи художников с В. И. Лениным. Л., 1976, с. 156—157.

Из воспоминаний Г. Д. Алексеева

<...> Поговорив о моих работах, Владимир Ильич сказал:

— У меня к вам много вопросов! Вы, вероятно, слышали о плане пропаганды? Так вот, надо посоветоваться, из чего же нам делать скульптуры и памятники? Бронзы нет, она нам сейчас не по карману, мрамора также нет. Остается цемент, гипс. Годится ли такой материал, не рассыпется ли скульптура от непогоды? Сколько примерно нужно цемента? Какая стоимость? Ведь у нас денег очень, очень мало.

Вопросы следовали один за другим. Так что сразу я не мог даже отвечать.

Помню, из материалов назвал цемент, бетон, что Владимир Ильич нашел целесообразным. Затем он хотел бы знать, кого можно еще пригласить для участия в работах.

— Только из таких, чьи скульптуры будут понятны людям. А то недавно был у меня один, из «левых», показывал свои рисунки, но я очень плохо в них разобрался.

Видимо, Ленин вспомнил встречу с одним скульптором, известным в то время своими абстрактными «творениями». Говорили, что ему предполагалось вначале поручить руководящую роль по установке памятников, но затем отказались от такой мысли. Надо сказать, что в те годы абстракционисты, футуристы были в моде, и нас, представителей реалистического искусства, третировали даже в отделе ИЗО Наркомпроса, где в то время верховодили «леваки».

Я назвал Ленину несколько фамилий из тех, кто мог быть полезным, и беседа наша закончилась.<...>

Встречи художников с В. И. Лениным, с. 36.

Из воспоминаний С. С. Алешина

<...>Вторая моя встреча с Лениным произошла в Музее изящных искусств. После закладки памятника «Освобожденный труд» Владимир Ильич и А. В. Луначарский, окруженные художниками, внимательно осматривали проекты, среди которых было много ложноноваторских. Когда Ильича попросили высказать свое мнение о макетах, он рассмеялся и сказал, что Луначарский лучше разбирается в своих «лабораториях», пусть он и ответит, но тот в запальчивости произнес:

— Владимир Ильич, мне здесь ничего не нравится...<...>

Встречи художников с В. И. Лениным, с. 121.

Из воспоминаний Н. Д. Виноградова

<...>Памятник М. Бакунину работы скульптора Б. Д. Королева с точки зрения отдела ИЗО Наркомпроса являлся «самым лучшим». На примере этого памятника можно ясно почувствовать реакционную, формалистическую линию отдела ИЗО Наркомпроса, по вине которого в эти годы работа по монументальной пропаганде постоянно срывалась.

Памятнику Бакунину не повезло. Во-первых, когда фигура была вылеплена из глины, перед формовкой, из-за плохого каркаса, она рухнула. В дальнейшем она была восстановлена, но без большого участия автора. Когда памятник был отлит в бетоне и поставлен у Мясницких ворот, то, несмотря на окружающий его дощатый забор, это страшное футуристическое чучело возбудило против себя общественное мнение москвичей. Вследствие этого долго задерживалось открытие памятника. До окончательного выяснения вопроса фигура оставалась зашитой тесом, но ввиду топливного кризиса тес был растащен на дрова, и произошло «самооткрытие» памятника. Вскоре появилась заметка в газете под заглавием «Уберите чучело», после чего я получил распоряжение убрать памятник. Фигура была перевезена в склад материальных памятников Центроархива. <...>

Встречи художников с В. И. Лениным, с. 92—93.

Из воспоминаний А. А. Сидорова

Мне хочется поделиться воспоминаниями о том единственном моменте, когда видел я Владимира Ильича Ленина на расстоянии десяти шагов.

Это было 1 мая 1920 года на открытии выставки проектов памятника «Освобожденному труду», который предполагалось воздвигнуть на пьедестале снятого памятника Александру III, около храма Христа Спасителя. Выставка проектов была раз-

вернута в одном из залов Музея изобразительных искусств, где я тогда работал. На выставку были приглашены скульпторы, авторы проектов.

А я, скромный научный сотрудник музея, благодаря дружбе со швейцарами, охранявшими двери, пробрался туда с заднего хода и стоял осторожно, чтобы меня никто не видел; это же было против правил.

Пришли В. И. Ленин, А. В. Луначарский и некоторые лица из руководства Моссовета, поскольку памятник предназначался для столицы.

Об осмотре Лениным этих памятников имеется некоторая литература. Так, эпизод со скульптором Б. Д. Королевым опубликован им в 1928 году в сборнике «Ленин в зарисовках и в воспоминаниях художников».

Б. Д. Королев был, как тогда говорили, «левый». Он представил проект памятника «Освобожденному труду» в виде нагроможденных пирамид, конусов и других геометрических фигур. Сообразить что-нибудь было трудно. Этот проект находился как раз недалеко от той двери, к которой я прислонился. Подходит к нему группа: В. И. Ленин, А. В. Луначарский и еще кое-кто.

Ленин спрашивает Луначарского:

— Это футуризм?

Луначарский ответил:

— По всей вероятности...

Королев о чем-то спросил Ленина, и он вежливо ему ответил, что все проекты будут рассматриваться особой комиссией и что он должен обратиться к А. В. Луначарскому за окончательным решением. На мое счастье, Ленин повернулся в мою сторону, и я никогда не забуду замечательного выражения его лица. Это была такая ироническая усмешка, такая умная издевка. Это выражение лица Владимира Ильича останется для меня абсолютно незабываемым.

Художники, которые рисовали Ленина, ни разу не изобразили его смеющимся. А он был самым человечнейшим из всех людей. Он ничего Королеву не сказал о том, что его проект годится. Он отвел вопрос Королева в сторону Луначарского очень вежливым жестом.

Встречи художников с В. И. Лениным, с. 122—124.

Из воспоминаний Б. Д. Королева

Первого мая 1920 года в Москве, в Музее изящных искусств, была устроена выставка скульптурных проектов памятника «Освобожденный труд».

На выставку приехал В. И. Ленин в сопровождении А. В. Луначарского, Л. Б. Каменева и других. Осматривая проекты,

В. И. [Ленин] делал те или иные замечания, и на его лице быстро отображалось удовольствие или разочарование. Подойдя к моему проекту, Владимир Ильич остановился, и я, стоя рядом, заметил на его лице удивление. Дело в том, что из всех выставленных проектов единственный мой был разрешен в системе кубистической конструкции.

Ясно было, что он вдруг увидел что-то для него новое и непонятное. Перед этим неизвестным заработала его мысль и мгновенье за мгновеньем отображалась на лице его целым рядом сменяющихся выражений. Удивление сменилось пытливостью, пытливость — упорным отрицанием, затем появилась лукавая, саркастическая усмешка и, наконец, разрядилось добродушной улыбкой. «Анатолий Васильевич, — обратился Ленин к Луначарскому, — это уже по вашей части. Соберите комиссию и передайте этот проект для разбора».<...>

Встречи художников с В. И. Лениным, с. 113.

Из воспоминаний С. Т. Коненкова

<...>На выставке в Музее изящных искусств, очевидно вследствие влияния руководящей роли Штеренберга, ощущалось засилье формалистов. Это удручало Ленина. И он не без иронии в адрес Луначарского, терпимо относившегося к формалистическим «искажениям», закончил разговор широко известной теперь фразой:

— Пусть в этом разбирается Анатолий Васильевич!

Почему-то эту ленинскую фразу чаще всего трактуют так, что, дескать, Владимир Ильич отстранился от спора, считая себя некомпетентным в вопросах искусства. На самом деле это тогда прозвучало как сделанное в иронической форме замечание в адрес Наркомата просвещения, отвечающего за подготовку конкурса.

Встречи художников с В. И. Лениным, с. 106.

В. И. Ленин о пролетарской культуре и ошибках Пролеткульта

Из речи на I Всероссийском съезде по внешкольному образованию

<...>Я доказывал вам, что диктатура пролетариата неизбежна, необходима и безусловно обязательна для выхода из капитализма. Диктатура означает не только насилие, хотя она невозможна без насилия, она означает также организацию труда более высокую, чем предыдущая организация. Вот почему в моем

кратком приветствии в начале съезда я подчеркнул эту основную, элементарную, простейшую задачу *организации* и вот почему я с такой беспощадной враждебностью отношусь ко всяким интеллигентским выдумкам, ко всяким «пролетарским культурам». Этим выдумкам я противопоставляю азбуку организации.<...>

Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 38, с. 368.

Из речи «Задачи союзов молодежи»

<...>Вы читали и слышали о том, как коммунистическая теория, коммунистическая наука, главным образом созданная Марксом, как это учение марксизма перестало быть произведением одного, хотя и гениального социалиста XIX века, как это учение стало учением миллионов и десятков миллионов пролетариев во всем мире, применяющих это учение в своей борьбе против капитализма. И если бы вы выдвинули такой вопрос: почему учение Маркса могло овладеть миллионами и десятками миллионов сердец самого революционного класса — вы сможете получить один ответ: это произошло потому, что Маркс опирался на прочный фундамент человеческих знаний, завоеванных при капитализме; изучивши законы развития человеческого общества, Маркс понял неизбежность развития капитализма, ведущего к коммунизму, и, главное, он доказал это только на основании самого точного, самого детального, самого глубокого изучения этого капиталистического общества, при помощи полного усвоения всего того, что дала прежняя наука. Все то, что было создано человеческим обществом, он переработал критически, ни одного пункта не оставив без внимания. Все то, что человеческою мыслью было создано, он переработал, подверг критике, проверив на рабочем движении, и сделал те выводы, которых ограниченные буржуазными рамками или связанные буржуазными предрассудками люди сделать не могли.

Это надо иметь в виду, когда мы, например, ведем разговоры о пролетарской культуре. Без ясного понимания того, что только точным знанием культуры, созданной всем развитием человечества, только переработкой ее можно строить пролетарскую культуру — без такого понимания нам этой задачи не разрешить. Пролетарская культура не является выскочившей неизвестно откуда, не является выдумкой людей, которые называют себя специалистами по пролетарской культуре. Это все сплошной вздор. Пролетарская культура должна явиться закономерным развитием тех запасов знания, которые человечество выработало под гнетом капиталистического общества, помещичьего общества, чиновничьего общества. Все эти пути и дорожки подводили и подводят, и продолжают подводить к пролетарской культуре так же, как политическая экономия, переработанная

Марксом, показала нам то, к чему должно прийти человеческое общество, указала переход к классовой борьбе, к началу пролетарской революции.<...>

Ленин В. И. Полн. собр. соч, т. 41, с. 304—305.

Из статьи «Странички из дневника»

<...>В то время, как мы болтали о пролетарской культуре и о соотношении ее с буржуазной культурой, факты преподносят нам цифры, показывающие, что даже и с буржуазной культурой дела обстоят у нас очень слабо. Оказалось, что, как и следовало ожидать, от всеобщей грамотности мы отстали еще очень сильно, и даже прогресс наш по сравнению с царскими временами (1897 годом) оказался слишком медленным. Это служит грозным предостережением и упреком по адресу тех, кто витал и витает в эмпиреях «пролетарской культуры». Это показывает, сколько еще настоятельной черновой работы предстоит нам сделать, чтобы достигнуть уровня обыкновенного цивилизованного государства Западной Европы. Это показывает далее, какая уйма работы предстоит нам теперь для того, чтобы на почве наших пролетарских завоеваний достигнуть действительно сколько-нибудь культурного уровня.<...>

Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 45, с. 363—364.

Из статьи «Лучше меньше, да лучше»

В вопросе об улучшении нашего госаппарата Рабкрину следует, по моему мнению, не гнаться за количеством и не торопиться. Мы так мало успели до сих пор подумать и позаботиться о качестве нашего госаппарата, что будет законной забота об особенно серьезной подготовке его, о сосредоточении в Рабкрине человеческого материала действительно современного качества, т. е. не отстающего от лучших западноевропейских образцов. Конечно, для социалистической республики это условие слишком скромно. Но нам первое пятилетие порядочно-таки набило голову недоверием и скептицизмом. Мы невольно склонны проникаться этим качеством по отношению к тем, кто слишком много и слишком легко разглагольствует, например, о «пролетарской» культуре: нам бы для начала достаточно настоящей буржуазной культуры, нам бы для начала обойтись без особенно махровых типов культур добуржуазного порядка, т. е. культур чиновничьей, или крепостнической и т. п. В вопросах культуры торопливость и размашистость вреднее всего. Это многим из наших юных литераторов и коммунистов следовало бы намотать себе хорошенечко на ус.<...>

Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 45, с. 389.

О пролетарской культуре

Из номера «Известий» от 8/X видно, что т. Луначарский говорил на съезде Пролеткульта *прямо обратное* тому, о чем мы с ним вчера условились.

Необходимо с чрезвычайной спешностью приготовить проект резолюции (съезда Пролеткульта), провести через ЦК и успеть провести *в этой же* сессии Пролеткульта. Надо сегодня же провести от имени Цека и в коллегии Наркомпроса и на съезде Пролеткульта, ибо съезд сегодня кончается.

Проект резолюции:

1. В Советской рабоче-крестьянской республике вся постановка дела просвещения, как в политико-просветительной области вообще, так и специально в области искусства, должна быть проникнута духом классовой борьбы пролетариата за успешное осуществление целей его диктатуры, т. е. за свержение буржуазии, за уничтожение классов, за устранение всякой эксплуатации человека человеком.

2. Поэтому пролетариат, как в лице своего авангарда, коммунистической партии, так и в лице всей массы всякого рода пролетарских организаций вообще, должен принимать самое активное и самое главное участие во всем деле народного просвещения.

3. Весь опыт новейшей истории и в особенности более чем полувековая революционная борьба пролетариата всех стран мира со времени появления «Коммунистического Манифеста» доказали бесспорно, что только миросозерцание марксизма является правильным выражением интересов, точки зрения и культуры революционного пролетариата.

4. Марксизм завоевал себе свое всемирно-историческое значение как идеология революционного пролетариата тем, что марксизм отнюдь не отбросил ценнейших завоеваний буржуазной эпохи, а, напротив, усвоил и переработал все, что было ценного в более чем двухтысячелетнем развитии человеческой мысли и культуры. Только дальнейшая работа на этой основе и в этом же направлении, одухотворяемая практическим опытом диктатуры пролетариата, как последней борьбы его против всякой эксплуатации, может быть признана развитием действительно пролетарской культуры.

5. Неуклонно стоя на этой принципиальной точке зрения, Всероссийский съезд Пролеткульта самым решительным образом отвергает, как теоретически неверные и практически вредные, всякие попытки выдумывать свою особую культуру, замыкаться в свои обособленные организации, разграничивать области работы Наркомпроса и Пролеткульта или устанавливать «автономию» Пролеткульта внутри учреждений Наркомпроса

и т. п. Напротив, съезд вменяет в безусловную обязанность всех организаций Пролеткульта рассматривать себя всецело как подсобные органы сети учреждений Наркомпроса и осуществлять под общим руководством Советской власти (специально Наркомпроса) и Российской коммунистической партии свои задачи, как часть задач пролетарской диктатуры.

* * *

Тов. Луначарский говорит, что его исказили. Но *тем более* резолюция архинеобходима.

Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 41, с. 336—337.

Набросок резолюции о пролетарской культуре

1. Не особые идеи, а марксизм.
2. Не *выдумка* новой пролеткультуры, а *развитие* лучших образцов, традиций, результатов *существующей* культуры *с точки зрения* миросозерцания марксизма и условий жизни и борьбы пролетариата в эпоху его диктатуры.
3. Не особо от НКПроса, а как часть его, ибо РКП+ +НКПрос=Σ пролеткульта.
4. Тесная связь и соподчинение Пролеткульта НКПросу.
5. Никак...[1]

Ленин В. И. Полн. собр. соч, т. 41, с. 462.

Заметки на статье Плетнева

27 сентября 1922 года

Сохранить

«Шире»

На идеологическом фронте

На 5-м году революции вопросы культуры, шире — вопросы идеологии — выдвигаются на первый план. Наличность идеологического буржуазно-капиталистического фронта всеми признана. На этом фронте нам предстоит долгая и серьезная борьба. Учет наших сил здесь — необходимая и неотложная задача, ибо все наличные наши силы должны быть брошены в бой.

Оценка целей, задач, форм и методов работы Пролеткульта, как одного из передовых пролетарских идеологических отрядов, до сих пор не понятого, как следует,— задача данной статьи.

[1] На этом рукопись обрывается. *Ред.*

Творчество новой пролетарской классовой культуры — основная цель Пролеткульта. Выявление и сосредоточение творческих сил пролетариата в области науки и искусства — его основная практическая задача. Этими силами и должна быть достигнута цель, которую Пролеткульт себе ставит. Творчество новой пролетарской классовой культуры не есть культуртрегерская задача,— это процесс борьбы непримиримо враждебных идеологий буржуазии и пролетариата.

Ха-ха!

Ср. выше «шире»

Наши противники из буржуазного лагеря (а к ним примыкают и некоторые товарищи-марксисты, мало продумавшие вопросы культуры) возражают нам так.

NB

Никакой специфической пролетарской классовой культуры быть не может. Не может быть классовой математики, классовой астрономии, классового искусства. Дважды два будет четыре и с пролетарской и с буржуазной точки зрения. Шекспир и Горький одинаково интересен и приятен и буржуа и пролетарию. Ученые и художники разрешают своим творчеством не классовые, а более широкие всеобъемлющие общечеловеческие задачи.

К этому сводятся все возражения буржуазных идеологов. Мы, марксисты-коммунисты, рассуждаем иначе. В основе исторического развития форм человеческого общества лежит состояние производительных сил, которыми обусловливаются экономические, производственные отношения людей данного общества, на этих отношениях основывается социально-политический строй, и всем этим определяется психика общественного человека и различные идеологии, в которых эта психика отражается [1].

Общественное бытие определяет собою общественное сознание.

Развитие исторических форм человеческого общества протекает диалектически.

Гм!

«На известной ступени своего развития материальные производительные силы общества впадают в противоречие с существующими производственными отношениями... Из форм развития производительных сил эти отношения становятся их оковами. Тогда наступает эпоха социальной революции. С изменением экономического основания более или менее быстро преобразуется и вся громадная надстройка над ними» [2].

Весь этот процесс проходит в непрерывной борьбе классовых сил данного общества. Феодальные отношения были сметены развившимся в недрах феодального общества классом буржуазии. Буржуазно-капиталистический строй взра-

[1] Подробно смотри: *Г. В. Плеханов.* «Основные вопросы марксизма».
[2] *К. Маркс.* «К критике политической экономии».

стил в своих недрах своего могильщика — класс пролетариата.

Мы живем в периоде социалистической революции, когда буржуазно-капиталистические формы производственных отношений составляют последнюю антагонистическую форму общественного производства и, в процессе ожесточенной классовой борьбы в мировом масштабе, должны смениться высшей формой общественных отношений, обобществлением производства и распределения, т. е. социализмом.

Такова азбука марксизма, но мы считаем нелишним вспомнить ее именно сейчас, когда снова расцветает идеализм, мистика, весь чертополох буржуазной идеологии.

При этом сущность диалектического развития общественных форм заключается в следующем:

Новые формы общественных отношений никогда не возникают из ничего: «каждая вещь носит в себе зародыш своего отрицания», каждое понятие — также.

Поэтому всякая новая форма, отрицая старую, становясь ее антитезой (отрицанием), включая в себя фрагменты, частности старой формы, синтезируясь с нею, превращается из отрицания в нечто целое — синтез.

Диалектика развития в отношении к борьбе идеологической остается в полной силе. Тезис — буржуазная классовая культура; ее антитезис — классовая культура пролетариата; и лишь за порогом классового общества, в социализме, их синтез: культура общечеловеческая. Этим опрокидывается обвинение нас в том, что в своем стремлении к строительству классовой культуры мы стремимся разрушить материальные ценности буржуазной культуры.

«Во имя нашего завтра сожжем Рафаэля,
Растопчем искусства цветы...»

Много идиотов спекулировали этими словами пролетарского поэта. Наша задача не разрушение материальных ценностей старой культуры, а разрушение той идеологии, фундамента, на котором эти ценности вырастают. Мы знаем, что многое из старой культуры войдет в новую культуру как материал; это исторически неизбежно, но основанием новой культуры будет пролетарская классовая культура.

Из этого отнюдь не следует, что здесь мы обойдемся без борьбы. Буржуазия хорошо знает силу своей идеологии, она столь же хорошо знает, что идеология консервативна, что «фетиши прошлого долго тяготеют над умами живых», и своего первенства в культуре без борьбы она пролетариату не уступит.

Классовая идеология может восторжествовать только в победоносной классовой борьбе. Никакой речи о бургфридене (классовом мире) здесь быть не может.

Каковы же конкретные формы этой борьбы в области культуры? Задача строительства пролетарской культуры может быть разрешена только силами самого пролетариата. Сколько бы ни было у нас пришельцев из буржуазного лагеря, сколько бы ни «прияли» они классовую точку зрения, все же это будут единицы *, быть может, очень ценные, но решающего значения они иметь не будут.

NB +

* и крестьяне? а

Идея становится силой, когда ею овладевают массы *.

И только тогда, когда пролетариат будет иметь своих ученых во всех отраслях знания, своих художников во всех видах искусства,— только тогда поставленная нами задача будет разрешена. Почему так, а не иначе? Классовое сознание пролетариата формируется в процессе капиталистического производства, оттуда берет начало классовая коллективная психология.

Чувство классовой солидарности, чувство «мы», воспитывается как тем, что «мы» построим паровоз, океанский пароход, аэроплан (без коллективных усилий эта задача неразрешима), так и тем, что в борьбе с буржуазией каждый пролетарий связан единством социального неравенства своего класса с другими классами и четким сознанием того, что паровоз революции может быть построен только силами «мы», силами классового единства. Этим бытием определяется классовое сознание пролетариата. Оно чуждо крестьянину **, буржуа, интеллигенту: врачу, юристу, инженеру, воспитанным на принципах капиталистической конкуренции, где «я» есть основа, a divide et impera — заповедь главенства.

** а % строящих паровозы?

Крестьянин в процессе своего индивидуального труда, зависимый от сил природы («будет дождь — будет хлеб»), всегда чувствует над собой от него независимую грозную силу, основу религиозных предрассудков. Пролетарий имеет дело с совершенно ясными отношениями его к внешней природе. Он знает, что удар кайла в шахте даст известное количество руды или угля, и то и другое вместе в домне даст чугун, из домны не потечет молоко или вода, чугун даст железо, сталь, последние претворятся в машину, машина даст возможность с большей легкостью побеждать сопротивление материи, а в субботу будет получка. Здесь все ясно и математически точно *. Крестьянин считает себя «хозяином»; у пролетария, кроме его рабочей силы, нет ничего. Крестьянин — в надежде: «даст бог урожай». Пролетарий знает, что его «бог»,— капиталист, ничего не даст, если у него не взять путем прямой борьбы с ним.

* а религия рабочих и крестьян??

Психология пролетария в самой своей основе коллективно-классовая и сознательно-творческая.

Поэтому основной творческой силой в строительстве пролетарской культуры мы считаем индустриальный пролетариат, и в этом особенность Пролеткульта.

Отсюда совершенно ясно, что в творчестве искусства производственный процесс в целом или, как частность его, трудовое напряжение у молота, например, может быть передано только тем, кто непосредственно участвует в нем, самим пролетарием **, а не сторонним наблюдателем. В творчестве научном пролетарий всегда исходит и будет исходить из процесса производства: ему нужна наука не для науки ****, а для его творческого труда, для того чтобы, исходя от станка, понять связь явлений общественной и экономической жизни. В строе мышления пролетария его творческий труд всегда связан с тем, что у него на столе [2], когда он обедает; в этом бесформенный зародыш того, к чему приходит сейчас научная мысль: нельзя быть техником, не понимая связи экономических явлений в жизни общества, и нельзя быть экономистом без четкого понимания техники, всей энергетики производительных сил в целом и производственного процесса в частности. Над этим усмехнутся «ученые» *; но мы знаем на опыте, что именно здесь доказательство того, что органически выросших в классовом сознании пролетариата предпосылок к пониманию монизма общественной жизни неизмеримо больше, чем у члена какого-либо другого класса или группы. И в этом основное противоядие буржуазному идеалистическому миросозерцанию и основа специфичности пролетарской культуры.

** ???

**** ???

[2] на столе у ученого?

* не только!

Мы никогда не были и не будем безмолвными и бездеятельными фетишистами общественных явлений.

Рухнула основа владычества буржуазии, ее экономическая и политическая власть, свергнутая силами пролетариата. Но жива еще и кусательна буржуазная идеология; и мы, не ожидая ее неизбежного по закону диалектики крушения, должны подготовлять элементы пролетарской культуры, создавать классовые идеологические надстройки **: в жестокой борьбе с отживающей, но очень еще сильной идеологией своего классового врага формируем мы свои силы на этом конечном этапе классовой борьбы. Отсюда выявление и сосредоточение творческих сил пролетариата для борьбы за свою классовую культуру — исторически необходимая задача.

** вот каша-то!

Поэтому-то Пролеткульт — не измышление досужих товарищей, не бесплодная идея кучки

фанатиков, а исторически необходимое формирование мысли и сил для решения этой задачи.

Наши основы блестяще подчеркиваются сегодняшним днем нашей борьбы. В то время, когда буржуазная мысль устами Шпенглера провозглашает закат европейской (сиречь буржуазной) культуры, воинствующий материализм развертывает свое знамя и, провозглашая memento mori буржуазной идеологии, кладет крепкие основы новой классовой культуры.

То, что происходит сейчас, эти споры о «советских» и не «советских» писателях и ученых,— это не только легкие стычки перьев и умов,— этим начинается решительная, не имеющая примера в истории, схватка двух идеологий. Многие еще не осознают всей грандиозности этой борьбы. И эта борьба должна будет пойти под флагом именно творчества пролетарской классовой культуры, и никак иначе. В этом историческое оправдание идеи Пролеткульта и его существования.

Ух!

Задача строительства пролетарской культуры может быть разрешена только силами самого пролетариата, учеными, художниками, инженерами и т. п., вышедшими из его среды.

Архифальшь

И это будут ученые, художники, инженеры совсем иного склада, чем таковые же буржуазного мира.

И не только потому, что они выйдут из класса пролетариев, а и потому, что задачи, которые стоят перед ними в области науки, техники, искусства, иные, чем в буржуазном обществе.

Программы социалистических партий ставят своей задачей демократизацию науки. Перед нами стоит задача ее социализации, обобществления. Что это значит?

Демократизация расширяет для масс масштаб овладения буржуазной наукой и вширь и вглубь; наука, как таковая, остается здесь неприкосновенной.

Социализация науки охватывает и ее сущность, метод, форму и масштаб.

2

Наша задача привести содержание, методы науки в соответствие с требованиями, какие предъявляет к ней социалистическое производство. И не только в данном состоянии производительных сил, но в их чрезвычайно далекой перспективе.

Это в дикой, некультурной, полубезграмотной, нищей стране? — не преминут заявить многие.

Да, в ней.

И именно в ней. И именно при наличии рабоче-крестьянской власти. Ибо нигде, поскольку в Европе жив капитализм, эта задача поставлена конкретно быть не может.

Небольшой пример:

Гениально-острый взор Владимира Ильича сумел увидеть всю неизмеримо революционизирующую мощь электрификации.

А среди нас нашлись окрестившие ее «электрофикцией» и по глупости своей много над ней позубоскалившие. Мы позволим себе сказать о ней два-три слова в рамках нашей темы.

Огромный маховик паровой машины и грязная паутина трансмиссий в производстве сменяются для каждой машины мотором, ростом не больше взрослого щенка. Имеет ли это какое-нибудь отношение, ну, хотя бы к социальной медицине? Мы скоро услышим: «Электрификация — могучий враг туберкулеза, враг травматизма. Электрификация упраздняет для энергии понятия пространства и длительности. Электрификация и цена производства товара стоят в неразрывной, но еще плохо понятой связи. Электрификация унифицирует энергетику производства, она — первый сокрушительный удар по системе капиталистической конкуренции. Электрификация непомерно убыстряет производственный процесс, как таковой. Электрификация призвана свести на нет прочерченные по земле границы между государств». И т. д., и т. д.

Сохранить

При чем этот акафист электрификации? — спросят нас.— Какое это имеет отношение к науке?

Чрезвычайно «при чем». И очень большое отношение.

«Электрификация,— говорил на VIII съезде Советов тов. Ленин,— нужна нам, как первый набросок, который перед всей Россией встанет, как великий хозяйственный план... показывающий, как перевести Россию на настоящую хозяйственную базу, необходимую для коммунизма».

И VIII съезд постановил: «Съезд поручает Совнаркому разработать постановление о поголовной мобилизации всех обладающих достаточной подготовкой, научной или практической, для пропаганды плана электрификации и преподавания необходимых знаний для его понимания».

Ну, а много ли нашлось у нас людей, способных преподавать электрификацию, хотя бы по плану известной книги И. И. Степанова? *

* вот именно! Это против В. Плетнева

И мы замечаем, что наши экономисты-марксисты все чаще и чаще говорят о том, что работа в области экономики без хорошего знания техники дольше невозможна.

Отсюда следует огромной важности вывод: нам необходимы сейчас не только специалисты в различных областях техники и экономики. Эпоха ставит перед нами задачу выработки по-

вого типа ученого: социального инженера, инженера-организатора, способного оперировать с явлениями и заданиями крупнейшего масштаба. Этот инженер должен быть техником и экономистом в равной степени. ?

Вносит ли это что-либо новое в науку?

Отрицательного ответа на это быть не может. Раздробленность научного знания — плод системы капиталистической конкуренции — развитием производительных сил революционного мира преодолевается, и наука идет к своему монизму.

Век радия и электричества ожидает для себя рабочего новой формации. Это будет не только мускульная сила, а высоко интеллектуально развитая единица. Ему должна быть ясна связь всех явлений общественной жизни, общественного производства в частности. От науки отпадает много ятей и твердых знаков, мертвых, почтенных языков, гурманского знания, фетишизирования лженаучных ценностей. Человек социализма не может не быть энциклопедистом в лучшем смысле этого слова.

Связь между научными дисциплинами, их упрощение к усвоению, создание новой методологии научного творчества — вот перспективы развития науки.

Должны ли мы считать первые опытные шаги по этому пути утопией, ненужной роскошью и т. д., и т. п.?

Кто хорошо подумает над этим, тот не будет считать их таковыми. А кто посчитает, тот пусть вспомнит об идиотском слове «электрофикция» и поглубже заинтересуется книгой И. И. Степанова, еще не понятой, как следует, и в той же степени не оцененной.

Мы же считаем работу в этом направлении категорически необходимой, и именно сейчас. И первые шаги по этому пути должен сделать сам [пролетариат] *. Пролетарий перестает быть только техническим винтиком в процессе производства... * вздор.

Как видно отсюда, к наступлению на буржуазную науку пролетариат толкается самим процессом революции, и это неизбежный исторический закон.

И в этом историческое оправдание нашей задачи революционизирования, социализации науки нами поставленной, и первых наших практических шагов по этому пути, которые мы делаем, и еще одно оправдание существования Пролеткульта. ?

Без науки социализм невозможен. С буржуазной наукой также.

Монизм науки, четкое понимание связи, единства вещей, стремление к этому — наша задача.

«Раз понята связь вещей,— рушится вся теоретическая вера в постоянную необходимость

существующих в капитализме порядков, рушится раньше, чем они развалятся на практике».

* Нисколько (нет конкретности)

Этими словами Маркса оправдывается постановка вопросов * о науке именно сейчас, а не тогда, когда... и т. д., как возражают нам наши враги и мало уверенные в своих силах друзья.

В заключение несколько слов об искусстве.

NB: **«вывод»** «В особенности»!

Опыт нашей революции в целом, и в период нэпа в особенности, показал, что художник старого мира не может и не будет художником революции. Многие из современных художников «приемлют» Советскую власть, приемлют большевиков. Но в борьбе за идеологию вопрос не только в признании власти, а в признании коммунистической идеологии. Мы смело утверждаем, что подавляющая масса художников, и даже при формальной принадлежности их к партии, остается по своей художественной идеологии идеалистами и метафизиками.

В буржуазном обществе искусство стало товаром, покупным украшением жизни буржуа. Искусство современности украшает жизнь, искусство пролетариата призвано видоизменить ее. Потребительская точка зрения должна уступить свое место производственной. Это не значит, что мы упраздняем красоту. Мы утверждаем только одно: «красота» — понятие не абсолютное, красота в понимании буржуазного художника не то, что «красота» в понимании пролетария. И опять-таки потому, что отображение творческого производственного процесса в искусстве художником буржуазного мира дается так, как он видит его, художник-пролетарий передаст его так, как он переживает его, будучи непосредственным творцом производственного процесса.

вздор

Пролетарский художник будет одновременно и художником и рабочим; пропасть, созданная между первым и вторым в буржуазном обществе, исчезнет тогда, когда рабочий выделит из массы своего художника.

И для последнего искусство будет не только внешним украшением жизни, а творчеством ее.

* верно, но конкретно (Эренбург).

Будуарный херувимчик нелеп на фасаде грандиозной электрической станции, гирляндочки цветочков смешны на перекинутом через ширь реки мосту. И станция и мост красивы своей красотой мощи, силы, конструкции огромных масс стали, железа, бетона, камня *.

Красота аэроплана родилась не из желания сделать его красивым, а из его облегчающей полет конструкции, а его красота и на земле и в высотах бесспорна. Эта красота производственной, технической целесообразности. Изобразительное искусство нового мира будет производственным искусством, или его не будет вовсе.

?

Здесь закудахчут об интуиции «я» художника, наитии, святом искусстве и т. п. Все это побря-

кушки из колыбели идеализма и метафизики — не больше.

Так в изобразительном искусстве. В литературе?

Бешеная стремительность революции уже сейчас вносит в наш язык новое содержание, ломая его «благородные» классические формы. Наш лексикон, подчиняясь темпу жизни, становится телеграфно-четким, отрывистым, сгущающим содержание слова до колоссальных размеров. Переведите-ка на старый «благородный» русский язык Обломова пару слов: «электрификация» и «радиоактивность», а мы в них легко ассоциируем несоизмеримый масштаб явлений экономического, технического, научного порядка. Это вносит в содержание, в форму литературного творчества и его назначение огромные видоизменения. Схема индивидуалистических переживаний уступает место движениям масс, фон литературного произведения расширяется до необъятных размеров. Способность обобщающе, монистически мыслить становится такою же потребностью художника, как дышать, есть и пить.

?

Уф!

И в ожесточенной борьбе с буржуазной литературой вырастает новый пролетарский художник. Он еще во многом в плену буржуазной литературы. Наша задача воспитать его по нашей линии, дать ему в руки мощное оружие монистического понимания мира и жизни, развить его творческие силы. Этот художник будет первым камнем новой пролетарской классовой литературы. Нужно ли дать этому художнику возможность выявиться? Может ли пролетариат, класс, стоящий у власти, ждать, когда художник сам выбьется из массы? Двух ответов быть не может. И в том, что до сих пор сделано в этой плоскости Пролеткультом, есть решение этой задачи. От «Правды» 1912—1913 гг. через Пролеткульт выросла плеяда пролетарских поэтов, и с каждым днем их сила растет количественно и качественно. Пролетарская литература имеет уже свою краткую, но большую историю.

И в этом оправдание идеи Пролеткульта и его существования.

Театр.

Здесь за Пролеткультом останется честь того, что впервые в истории нам удалось дать первый проблеск пролетарского театра. Пьеса, рисующая этап нашей борьбы, принадлежащая автору-пролетарию («Лена»), дана была на сцене 1-го Рабочего театра силами художников сцены — рабочих. Пусть это было слабо, но начало этим положено. Впервые в Пролеткульте был выдвинут лозунг: «История рабочего движения должна стать материалом для художественного творчества». Нужно сдать в архив «героя» буржуаз-

ного театра. Масса в ее жизни-борьбе должна прийти в театр. И в настоящий момент мы видим, что мы не едины.

«Смотрел сегодня «Разрушителей машин» Эрнста Толлера,— пишет товарищ из Берлина,— и вспоминал ваш лозунг. В этой пьесе живое и полное его воплощение» [1].

Пьесы указанного автора — это пьесы массовых движений, грандиозные картины обобщения исторических форм пролетарской борьбы.

Около 1000 человек студийцев-рабочих наших драматических студий по всей России ведут работу по созданию пролетарского классового театра. В этом решение еще одной задачи, поставленной Пролеткультом, и еще раз оправдание необходимости его существования.

Мы хорошо знаем из практической нашей работы всю непомерную трудность поставленных нами задач. Но легких задач у пролетариата не было и нет. 4 года работы Пролеткульта в непомерно тяжких условиях дали уже свои результаты и расчистили путь к дальнейшему. Нас часто спрашивают: что вы сделали за 4 года вашей работы? где же ваша чаемая пролетарская культура?

Напомним вопрошающим: буржуазная культура строилась 5—6 веков, столько же веков вбивалась в сознание всех буржуазная идеология. Борьбу за пролетарскую культуру в ее практической форме мы ведем всего четыре года. Пусть спрашивающий подумает над этими цифрами: в этом пока наш ответ.

А о методах, практике и конкретных цифровых и практических результатах нашей 4-летней работы в следующий раз.

В. Плетнев

В. И. Ленин о литературе и искусстве, с. 448—458.

Н. И. Бухарину

тов. Бухарин! Посылаю Вам сегодняшнюю «Правду». Ну зачем печатать глупости под видом важничающего всеми учеными и модными словами фельетона Плетнева? Отметил 2 глупости и поставил ряд знаков вопроса. Учиться надо автору не «пролетарской» науке, а просто учиться. Неужели редакция «Правды» не разъяснит автору его ошибки? Ведь это же *фальсификация* исторического материализма! Игра в исторический материализм!

Ваш *Ленин*

Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 54, с. 291.

---

[1] Эрнст Толлер — бывший комиссар Баварской Советской Республики, отбывает 5 лет тюрьмы в Баварии. Автор могучих пьес: «Масса-человек», «Превращения», «Разрушители машин» и др.

Выписка из протокола № 13 (61) заседания Пленума ЦК от 10 ноября 1920 года (вечер)

12.
О формах слияния Пролеткульта с Наркомпросом.

12. а) Подтверждая резолюцию Политбюро, одобряя в основном проект инструкции, выработанный Главполитпросветом, поручить Политбюро окончательную редакцию резолюции о формах слияния Пролеткульта с Наркомпросом для более точного выражения той мысли, что работа Пролеткульта в области научного и политического просвещения сливается с работой Наркомпроса и Губнаробразов. В области же художественной (музыкальн., театральн., изобразит. искусств, литературной) работа Пролеткульта остается автономной и руководящая роль органов Наркомпроса, сугубо просмотренная РКП, сохраняется лишь для борьбы против явно буржуазных уклонений.

б) Поручить т. Зиновьеву составить проект письма от имени ЦК по поводу Пролеткульта. Поручить тт. Ленину, Бухарину, Преображенскому и Крестинскому выступить в печати на тему о Пролеткульте.

в) Поручить Политбюро до проведения резолюции ЦК о Пролеткульте организовать совещание с лучшими партийными элементами из Пролеткульта.

В. И. Ленин о литературе и искусстве, с. 585.

Постановление Политбюро ЦК РКП (б) от 22 ноября 1921 года за № 78А о Пролеткультах

Ввиду необходимости всемерного содействия культурным запросам пролетариата, которые все будут увеличиваться параллельно экономическому подъему, ЦК РКП(б) считает необходимым:

1) обратить большее внимание всей партии на работу в Пролеткультах, которые должны стать одним из аппаратов партии по удовлетворению культурных запросов пролетариата, тесно связанных с просветительным государственным аппаратом и идущих вместе с ним под одним знаменем марксизма;

2) вменить в обязанность всем губкомам и местным парторганизациям вообще оказывать Пролеткультам свою поддержку, укреплять идейную и организационную связь с ними;

3) поставить перед коммунистами, работающими в Пролеткультах, задачу очистки Пролеткультов от мелкобуржуазного мещанского их загрязнения, оказывать идейный отпор всем попыткам подменить материалистическое миросозерцание суррогатами буржуазно-идеалистической философии (Богданов и т. п.);

4) от партийной прессы потребовать большего внимания к культурной работе среди пролетариата;

5) ЦК разъясняет, что письмо прошлого года относилось к тем ничтожным по числу элементам, которые теперь открыто обнаружили себя в особой платформе т. н. «коллективистов» и против которых, как показывает почти годовой опыт, выступает подавляющее большинство работников в Пролеткультах.

В. И. Ленин о литературе и искусстве, с. 588.

Выписка из протокола № 79 заседания Политбюро ЦК РКП от 24 ноября 1921 года

а) Заявление фракции Пролеткульта передать в печать.

б) Поручить секретариату ЦК дополнительно выяснить происхождение платформы «коллективистов», осужденной в этом заявлении.

в) Поручить секретариату ЦК выяснить, какие литературные силы могли бы уделить больше внимания критике всех тех идейных течений, которые пытаются опереться на пролеткульты и влиять на др. рабочие организации и нашли свое выражение в платформе «коллективистов».

г) Поручить секретариату ЦК через Агитотдел ЦК изучить состояние пролеткульта и внести свое предложение в Политбюро.

В. И. Ленин о литературе и искусстве, с. 588—589.

О пролеткультах. Письмо ЦК РКП

ЦК нашей партии и по его директиве коммунистическая фракция последнего Всероссийского съезда пролеткультов приняли следующую резолюцию:

1. В основу взаимоотношений пролеткульта с Наркомпросом должно быть положено согласно резолюции IX съезда РКП теснейшее сближение работы обоих органов.

2. Творческая работа пролеткульта должна являться одной из составных частей работы Наркомпроса как органа, осуществляющего пролетарскую диктатуру в области культуры.

3. В соответствии с этим центральный орган пролеткульта, принимая активное участие в политико-просветительной работе Наркомпроса, входит в него на положении отдела, подчиненного Наркомпросу и руководствующегося в работе направлением, диктуемым Наркомпросу РКП.

4. Взаимоотношения местных органов: наробразов и политпросветов с пролеткультами строятся по этому же типу: местные пролеткульты входят как подотделы в отнаробраз и руководствуются в своей работе направлением, даваемым губнаробразам губкомами РКП.

5. ЦК РКП дает Наркомпросу директиву создавать и поддерживать условия, которые обеспечивали бы пролетариям возможность свободной творческой работы в их учреждениях.

ЦК РКП считает необходимым дать следующие разъяснения товарищам из пролеткультов, руководителям местных и губернских наробразов и партийным организациям.

Пролеткульт возник до Октябрьской революции. Он был провозглашен «независимой» рабочей организацией, независимой от министерства народного просвещения времени Керенского. Октябрьская революция изменила перспективу. Пролеткульты продолжали оставаться «независимыми», но теперь это была уже «независимость» от Советской власти. Благодаря этому и по ряду других причин в пролеткульты нахлынули социально-чуждые нам элементы, элементы мелкобуржуазные, которые иногда фактически захватывают руководство пролеткультами в свои руки. Футуристы, декаденты, сторонники враждебной марксизму идеалистической философии и, наконец, просто неудачники, выходцы из рядов буржуазной публицистики и философии стали кое-где заправлять всеми делами в пролеткультах.

Под видом «пролетарской культуры» рабочим преподносили буржуазные взгляды в философии (махизм). А в области искусства рабочим прививали нелепые, извращенные вкусы (футуризм).

Вместо того, чтобы помогать пролетарской молодежи серьезно учиться, углублять ее коммунистический подход по всем вопросам жизни и искусства, далекие по существу от коммунизма и враждебные ему художники и философы, провозгласив себя истинно-пролетарскими, мешали рабочим, овладевши пролеткультами, выйти на широкую дорогу свободного и действительно пролетарского творчества. Интеллигентские группы и группочки, под видом пролетарской культуры, навязывали передовым рабочим свои собственные полубуржуазные философские «системы» и выдумки. Те самые антимарксистские взгляды, которые так пышно расцвели после поражения революции 1905 года и несколько лет (1907—12 гг.) занимали умы «социал-демократической» интеллигенции, упивавшейся в годину реакции богостроительством и различными видами идеалистической

философии,— эти же самые взгляды в замаскированном виде антимарксистские группы интеллигенции пытались теперь привить пролеткультам.

Если наша партия до сих пор не вмешивалась в это дело, то это объяснялось только тем, что, занятая боевой работой на фронтах, наша партия не всегда могла уделять должное внимание этим насущным вопросам. Теперь, когда перед партией возникает возможность более обстоятельно заняться культурно-просветительной работой, партия должна уделить гораздо больше внимания вопросам народного образования вообще и пролеткультам в частности.

Те самые интеллигентские элементы, которые пытались контрабандно протащить свои реакционные взгляды под видом «пролетарской культуры», теперь поднимают шумную агитацию против вышеприведенного постановления ЦК. Эти элементы пытаются истолковать резолюцию ЦК как шаг, который будто бы должен стеснить рабочих в их художественном творчестве. Это, разумеется, не так. Лучшие рабочие элементы пролеткультов вполне поймут те мотивы, которыми руководился ЦК нашей партии.

ЦК не только не хочет связать инициативу рабочей интеллигенции в области художественного творчества, но, напротив, ЦК хочет создать для нее более здоровую, нормальную обстановку и дать ей возможность плодотворно отразиться на всем деле художественного творчества. ЦК ясно отдает себе отчет в том, что теперь, когда война кончается, интерес к вопросам художественного творчества и пролетарской культуры в рядах рабочих будет все больше и больше расти. ЦК ценит и уважает стремление передовых рабочих поставить на очередь вопросы о более богатом духовном развитии личности и т. п.

Партия сделает все возможное для того, чтобы это дело действительно попало в руки рабочей интеллигенции, чтобы рабочее государство дало рабочей интеллигенции все необходимое для этого.

Из проекта инструкции, выработанного Наркомпросом и утвержденного ЦК нашей партии, все интересующиеся товарищи увидят, что полная автономия реорганизуемых рабочих пролеткультов в области художественного творчества обеспечена. ЦК дал вполне точные директивы на этот счет для деятельности Наркомпроса. И ЦК будет следить и поручит губкомпартам следить за тем, чтобы не было мелочной опеки над реорганизуемыми пролеткультами.

ЦК вместе с тем отдает себе отчет в том, что и в самом Наркомпросе в области искусства до сих пор давали себя знать те же самые интеллигентские веяния, которые оказывали разлагающее влияние в пролеткультах. ЦК добивается того, чтобы и в Наркомпросе были устранены указанные буржуазные веяния. ЦК принял специальное постановление о том, чтобы губнароб-

разы, которые будут, согласно новому решению, направлять работу пролеткультов, состояли из людей, строго проверенных партией. В слиянии губнаробразов с пролеткультами ЦК видит залог того, что лучшие пролетарские элементы, до сих пор объединявшиеся в рядах пролеткультов, теперь примут самое активное участие в этой работе и тем помогут партии придать всей работе Наркомпроса действительно пролетарский характер. К возможно более тесному слиянию, к дружной работе в рядах наших просветительных организаций, которые все должны стать не на словах, а на деле органами настоящей, неподдельной пролетарской культуры, и призывает ЦК нашей партии.

В. И. Ленин о литературе и искусстве, с. 585—588.

Из статьи А. В. Луначарского

<...>Ленин прямо говорил о том, что коммунист, не способный к полетам реальной мечты, то есть к широким перспективам, к широким картинам будущего, — плохой коммунист. Но революционный романтизм органически сочетался в Ленине с крепчайшей практической хваткой. Вот почему в деле построения новой культуры его в особенности интересовали те задачи, которые являлись насущными задачами дня. Именно с этой стороны чрезвычайно важно усвоить внутреннее содержание критики Лениным учения о культуре так называемого Пролеткульта. В «Правде» 27 сентября 1922 года напечатана была статья одного из теоретиков Пролеткульта — В. Ф. Плетнева — «На идеологическом фронте». Самый экземпляр «Правды» с этой статьей был испещрен многочисленными карандашными заметками Владимира Ильича. Вскоре после появления этого номера «Правды» в той же газете появилась статья Я. Яковлева под заглавием «О «пролетарской культуре» и Пролеткульте». Основные положения этой статьи точно совпадают с заметками Владимира Ильича, и сама статья является систематизацией этих заметок. Статья эта, несомненно, была прочитана и одобрена Лениным; поэтому мы, как уже делали многие другие, ссылаемся на эту содержательную статью в полной уверенности, что она высказывает именно идеи Ленина. <...>

Луначарский А. В. Ленин и литературоведение.— Собр. соч. в 8-ми т., т. 8, с. 420—421.

Из выступления Я. Яковлева

<...> Мне бы хотелось формулировать коротко то, как т. Ленин относился к вопросам о пролетарской культуре. Мне пришлось года полтора тому назад раз пять с ним говорить по этому вопросу.

То основное, что тогда выдвигал Ильич, сводилось прежде всего к борьбе против представлений о пролетарской культуре как о чем-то таком, что может вырасти из того или иного тепличного учреждения. Ленин считал большой опасностью саму мысль о том, что в теплице можно вырастить пролетарскую культуру. Такой теплицей был Пролеткульт.

Пролетарская культура может вырасти на почве общей грамотности в условиях Советской власти. Когда при наличии пролетарской власти у нас подымутся миллионы культурных людей, которых у нас так мало теперь, тогда действительно вырастет новый тип культуры и иной тип литературы.

Гвоздь вопроса в том, чтобы в условиях пролетарской власти лучшие достижения буржуазной культуры стали достоянием масс. Усвоение миллионами людей этих лучших достижений буржуазной культуры в условиях пролетарской власти создаст базу для того, чтобы начала рождаться подлинная культура, но не буржуазного типа.

Поэтому Ленин говорил, обращаясь к рабочим: «Учитесь, берите буржуазную культуру, не давайте себя обманывать сказками про то, что в какой-нибудь камере, как бы она ни называлась, уже выросла пролетарская культура. Рождение пролетарской культуры надо мыслить диалектически. Суть этого процесса в том, что миллионы людей усваивают завоевание буржуазной культуры в условиях Советского государства».

Ленин и искусство. Литература, музыка, театр, кино, изо. Л.— М., 1929, с. 29—30.

В. В. ВОРОВСКИЙ

О «буржуазности» модернистов

I

Когда спала волна общественного движения, так высоко поднимавшаяся в последние годы, общественное внимание было поглощено явлением совершенно другого порядка. На сцену выступила изящная литература и литературная критика.

Но эта была своеобразная литература и своеобразная критика. Они носили яркий отпечаток утомленности и издерганной нервной системы, погони за сильными, потрясающими впечатлениями, которые уравновесили бы и заглушили не затертые еще впечатления недавнего времени.

В противовес общественности эта литература выдвинула на первый план личность. В противовес благу всех — индивидуальное счастье. В противовес идейности — плотские наслаждения. В противовес потребностям мысли — вожделения пола.

Создалась та новейшая школа, которая сейчас еще властвует в литературе, вытеснив с художественного рынка Л. Толстого, Короленко, Горького. Путем приспособления писателя

к читателю быстро, невероятно быстро создалось целое направление, поставившее задачей своего творчества исследование и изображение половой жизни, причем от усердия того или другого писателя зависело, получится ли у него произведение искусства или порнография. И своеобразная, не менее «модернистская» критика шла рука об руку с этой литературой.

Но характернее всего, что в этом сугубом восхвалении естественных и противоестественных половых отношений эти господа мнили себя какими-то новаторами, борцами за будущее, пионерами «свободы», «революционерами». Они, видите ли, «разрушали» устарелые предрассудки, ветхие понятия, путы свободной жизни! Они «освобождали» человечество для новых форм бытия и главным образом любви, воспевая стихами и прозой прелести всевозможных извращенностей.

Эта вакханалия пошлости разыгрывалась совершенно беспрепятственно. Литература указанного рода захватила центр общественной арены, «дружественная» критика, особенно типа «понедельничных» газет, делала ей бурную рекламу, это течение захватило и толстые журналы, где постепенно укрепилась определенного сорта беллетристика, а за ней и критика. Круговая порука взаимной солидарности и реклама обеспечивали мирное житие.

И вот явились люди, дерзнувшие нарушить его гармонию. Появился на свет критический сборник под заглавием «Литературный распад». Здесь группа лиц, стоящих на точке зрения исторического материализма, подвергла суровой критике нашу новейшую литературу с ее шатаниями то в сторону порнографии, то в мистику, то в анархизм.

Вторжение этих непрошеных критиков в мирную идиллию литературного самоуслаждения вызвало, естественно, взрыв негодования. С пеной у рта набросился на авторов «Распада» «понедельничный» Петр Пильский, получивший в этом сборнике достойную, но далеко не снисходительную характеристику. Этого господина, так удобно устроившегося в роли «критика», возмущает появление каких-то вдруг «эстетов», которые позволяют себе высказывать мнение там, где по этикету трактира «Вена» полагается говорить лишь гг. Пильским и прочим Вьенпупульским.

«Помилуйте,— восклицает критик «Свободных мыслей»,— над живыми всходами настоящего самозванные (это и есть самое страшное! — *П. О.*) попы кадят могильным ладаном из своих недоделанных кадил... во имя туманного, словесного журавля в невидимом бутафорском небе пустых фраз у нас отнимают то единственное, чем мы горды и богаты сейчас, то единственно революционное, что есть русская литература, и бунт ее сердец, и пламя, и гнев ее души и умов».

Если в этой тираде отбросить набор трескучих слов, останется одно: новейшая литература Арцыбашевых, Кузминых и

Сологубов есть «единственно революционное». Это мы запомним.

Однако на авторов «Распада» обиделись не только Пильские, обиделся на них и г-н И. из «Русских ведомостей». Г-н И. обиделся больше всего на то, что эта новейшая литература и критика характеризуется как «буржуазная», «мещанская». Соединяя эти обе обиды, и г-на Пильского и г-на И., мы можем сказать, что главный недостаток «Литературного распада», по мнению обиженных, в следующем: он разнес новейшее течение в русской литературе как «буржуазное», между тем как оно не «буржуазное», а «революционное». А так как слово «революционный» в устах Пильских не более как трескучий эпитет, то мы заменим его более спокойным и уместным словом «прогрессивный». Хорошо уже будет, если литература данного типа окажется «только» прогрессивной.

II

Итак, новейшая русская литература не буржуазна.

Чтобы разобраться в этом положении, необходимо сначала условиться относительно понимания самого термина «буржуазный». У нас еще с давних народнических времен привилось совершенно неправильное толкование этого слова. Противопоставляли буржуазному народный или крестьянский. Теперь ему любят противопоставлять интеллигенцию, модернизм, декадентство и т. п., по-видимому, на том только основании, что эти последние весьма крепко ругают буржуазию. Но ведь мелкий канцелярский чиновник тоже ругает своего столоначальника; значит ли это, что он «отрицает» и «разрушает» чиновничество?

Буржуазный уклад, а с ним и буржуазная психика представляют вполне определенную социальную категорию. Они являются порождением определенных отношений между людьми в борьбе за жизнь, и как раз именно в буржуазном обществе эти отношения настолько отчетливы и ясны, что здесь трудно надолго укрыться за туманными идеями и фразами. Мышление, сохраняющее буржуазный порядок, хотя бы оно и стремилось реформировать его, и мышление, в корне подрывающее его основы,— вот две силы, сталкивающиеся и в политике, и в науке, и в художественном творчестве.

К какой из этих сил действительно примыкает данное литературное или иное течение, об этом нужно судить не по пышным и трескучим фразам разных гг. Пильских, а по действительному содержанию, настроению и тенденции этого течения.

И достаточно даже самого легкого знакомства с новейшей русской литературой, чтоб заметить, что она целиком вращается в узком круге идей, понятий и вожделений части нашей интеллигенции. Не аристократы Толстого и Тургенева говорят вам со страниц новейшей литературы, не купцы и мещане Островского, Боборыкина или Найденова, не босяки и не рабо-

чие Горького, даже не мелкое мещанство Успенского или Потапенко. Нет, это сплошь вольнонаемная интеллигенция нашего времени: адвокаты, офицеры, чиновники, литераторы да их куколки-студенты.

И это весьма характерно. Наше общественное развитие создало за последние сорок лет громадные кадры этой деклассированной интеллигенции.

Вышедшая из мелкой буржуазии (разночинцы), получившая среднее или высшее образование, а тем самым порвавшая фактически с породившей ее средой, она образовала своеобразный общественный слой. По своему материальному положению она стоит на уровне той же мелкой буржуазии, по своему развитию она находится на высоте современной буржуазной (крупнобуржуазной) культуры.

Из этого противоречия вытекает ее двойственность: с одной стороны, ее жажда испить до конца всю чашу современных (то есть опять-таки буржуазных) культурных благ, с другой — ненависть и презрение к богатой буржуазии, такой ограниченной и тупой, а в то же время пользующейся всеми этими благами.

Интеллигенция новейшей формации[1] ненавидит приобретающую и захватывающую буржуазию; в этой ненависти она охотно делает глазки пролетариату и пугает им буржуазию. Но она совершенно чужда стремлениям этого пролетариата, она не верит в них, мало того, она, в сущности (хотя и не всегда сознательно), враждебна им. Ее «идея» — не разрушение буржуазного мира, а завоевание его для себя, устройство в нем уютного для себя уголка. Ибо эта интеллигенция сама есть детище буржуазного строя и погибнет вместе с ним.

Инстинктивное чувство самосохранения заставляет ее устраиваться в этом мире поудобнее, приспособляясь к нему, при всем ее богемском презрении к «буржуазии» (сиречь крупной буржуазии — производящей и торгующей).

Внешняя и внутренняя жизнь этой мелкобуржуазной интеллигенции и нашла свое отражение в новейшей литературе. Если вы возьмете любое из произведений этой школы, даже самое большое из них, «Санина», и постараетесь выделить из него положительное содержание, вы увидите, что оно не идет дальше проповеди «освобождения чувств», и притом исключительно полового чувства.

Освобождение этого чувства от всех «предрассудков» и в результате этого повальное «сотворение прелюбы» во всех видах и разновидностях — вот весь «аквизит» новейшей литературы.

Может быть, это очень прогрессивно, но это всецело в духе «буржуазного мира». Не только санинские многочисленные «прелюбы», но и сологубовское кровосмесительство, и кузмин-

[1] Речь идет только о новейшей интеллигенции, как она сложилась за последние годы, особенно после политического кризиса.

ская однополая любовь, и многое другое, до чего еще не додумались наши мудрецы, — все это давно практиковалось развращенными и извращенными элементами буржуазии, все это не только совместимо с буржуазностью, но и необходимо вытекает из всего того уклада безделья, изнеженности, пресыщения и повышенной чувственности, которые обыкновенно сопутствуют нетрудовому накоплению.

Нет, господа модернисты, ваша новейшая литература — доподлинный плод буржуазного общества, его гнилой плод, порожденный им и нужный ему для самоуслаждения.

III

Однако можно быть буржуазным и в то же время прогрессивным.

История знает буржуазию, не только энергично двигавшую вперед общественное развитие, но и безжалостно ломавшую в бурном порыве отживавший старый порядок.

Да и наша литература с середины прошлого века, особенно так называемая «классическая», была насквозь буржуазна. Хотя большинство наших художников вышло из дворянской среды, их стремление к оздоровлению крепостнического уклада рисовало воображению такой порядок и таких людей, которые были, по существу, буржуазны. И в этом своем стремлении она сыграла большую прогрессивную роль; она ознаменовала несомненный шаг вперед в развитии общественного самосознания.

Посмотрим же теперь, что дает в этом направлении наша новейшая литература, в чем выражается ее прогрессивность, а по словам г-на Пильского — даже «революционность»?

«Прогрессивность», «революционность» в литературе может иметь двойной смысл. Можно иметь в виду борьбу с отсталостью, шаблонностью, казенщиной в самой же литературе. Так, например, романтики боролись с ложным классицизмом, реалисты боролись с романтиками, каждая новая школа отстаивала свое право на существование от господствующей школы.

Но у нас в России говорить о такого рода прогрессивности, а то и революционности не приходится. После Пушкина у нас не создалось ни одной «школы». Наша литература всегда была реалистична, она всегда имела внутреннюю свободу развития, ее читатель всегда был поразительно терпим и разносторонен. Редкая страна может похвалиться таким благосклонным читателем. Он с жадностью хватает всякое мало-мальски искреннее и талантливое слово. Вы найдете у него на полке и могучего, стихийного Л. Толстого, и тепличного, манерного Бальмонта, и непримиримого общественника Салтыкова, и поэта чистой красоты В. Брюсова, и больного пессимиста Л. Андреева, и восторженного оптимиста М. Горького.

Нет, нашей новейшей литературе не приходится — быть может, *к сожалению* не приходится — бороться за свое существование.

Но возможно понимать прогрессивность литературы в том смысле, как она у нас всегда понималась, именно в смысле борьбы с общественной отсталостью, косностью, застоем. Является ли новейшая литература прогрессивной с этой точки зрения?

Ни для кого не тайна, что эта литература явилась реакцией против предшествовавшего периода. Конечно, реакция может оказаться громадным шагом вперед, если она противопоставляется отрицательному явлению. Но реакция против прогрессивного явления уже ни в коем случае не может оказаться прогрессивной.

А литература предшествовавшего периода была именно прогрессивной. Она была таковой не только по личному желанию авторов (а иногда и помимо его), но главным образом потому, что отражала потребности и настроения громадного большинства общества, а эти потребности и настроения были прогрессивны.

Потребности общества с тех пор не изменились — им не от чего было изменяться. Но настроение части общества — именно мелкобуржуазной интеллигенции — сильно изменилось.

Это настроение разошлось с потребностями общества. И литература, так крикливо заполнившая собой и своей рекламой общественную авансцену, явилась выразительницей как раз этой «разочаровавшейся» и «уставшей» части интеллигенции. Таким образом, по самому происхождению своему она явилась реакцией на прогрессивный факт, то есть реакционным фактом.

А теперь присмотритесь к ее содержанию. Оно все проникнуто одним призывом: бегите от общественной деятельности, от политики, от догм, программ и всевозможных «пут» — к индивидуальной жизни, к торжеству плоти, к свободе от всякой обязательной морали и даже логики. И характерная вещь: этот призыв не идет дальше самых элементарных физических отправлений. Ведь личная жизнь человека не ограничивается одними этими отправлениями; есть же у него и мыслительные функции, есть способность эстетических восприятий (и притом не только женского тела), есть и творческий дар. Но об этом упорно молчат модные писатели. Они знают и призывают одну только свободу: свободу половых отношений от условностей современной жизни.

Борьба с окаменелой, отсталой моралью, выродившейся в сплошное лицемерие, является, бесспорно, важным и нужным делом. Но эта борьба может вестись только во имя каких-нибудь новых отношений, новой же морали. Ибо мораль есть общественное регулирование отношений между людьми, ускользающих из сферы права. Если нет такой морали (она может

быть, конечно, весьма широка и свободна), немыслимы и сколько-нибудь упорядоченные отношения, ибо тогда решает только право сильного и наглого.

Этот-то аморализм, санкционирующий право сильного и наглого, и проповедует в своем «Санине» г-н Арцыбашев. Но подобная проповедь не есть прогресс по той же причине, что такой аморализм с торжеством хищнической силы и составлял фактическое содержание «старого порядка». Мораль этого порядка, некогда, вероятно, полезная и сдерживающая, ныне уже выветрилась и превратилась в затасканный трафарет. На деле господствовал аморализм сильного и наглого. И когда Санин возводит его в правило жизни, он лишь бессмысленно повторяет действительные правила жизни старых хищников — бессмысленно, ибо те были достаточно умны, чтобы, поступая аморально, держать все-таки высоко знамя своей выдохшейся морали для других.

Новейшая литература только выбалтывает с наивностью желторотого птенца практические правила заматерелых хищников. Литературная реакция умеет только вторить идеям общественной реакции.

И в этом гг. Пильские усматривают «единственно революционное»! Да, они правы, это «революционно», но лишь в одном смысле: это контрреволюционно.

IV

В заключение мне хочется остановиться еще на одном вопросе. При всякой общественной реакции, сопровождавшейся литературной реакцией (так было в 80-е годы, так и теперь), новейшее течение упрекало предшествовавшее в «тенденциозности». Фактически получалось, что литература тенденциозна тогда, когда сквозь художественное произведение просвечивает какая-либо общественная идея. Не тенденциозна же она, то есть чисто художественна, тогда, когда она свободна от всяких общественных интересов и идей.

Едва ли нужно говорить, что это деление нелепо. Тургенев был бесспорный художник, а между тем он был весьма тенденциозен. Едва ли есть в нашей литературе более тенденциозный писатель, чем Достоевский. А Лев Толстой? Тенденциозность живет не в романе, а в самом писателе. И если у него есть за душой хоть малейший интерес к общественности — он уже тенденциозен. Другое дело, если беллетристическая форма применяется для популяризации идеи и программы, как, например, у Омулевского, Мордовцева и других. Но здесь мы имеем дело просто с нехудожественной литературой.

Художник претворяет в своем произведении кусок жизни, действительной или воображаемой, и его личное «я», которое является канвой творчества, окрашивает все произведение в тот субъективный цвет, который и указывает «тенденцию» автора.

У одного эта тенденция общественная, у другого — антиобщественная. У одного она прогрессивная, у другого — реакционная. Но если данное произведение действительно является продуктом глубоких художественных эмоций, если оно сотворено, а не просто сочинено, тогда эта тенденция действует как некая скрытая, нематериальная сила.

Но бывает, что художники, даже весьма талантливые, увлекаются охватившей их тенденцией, спешат провозгласить сочиненные ими новые идеи и в результате бросают в свет непереваренные, неизжитые образы — искусственные, нехудожественные продукты торопливой мысли. Тогда действительно тенденция — грубая, кричащая, навязчивая — выступает на первый план, и только из-за ее спины можно разглядеть проблески действительного таланта.

Эта нехудожественная тенденциозность присуща, к сожалению, значительной части новейшей нашей литературы. Отвернувшись с презрением от общественной тенденции предшествовавшего периода, эта литература не обрела покоя художественного творчества, хотя бы и объятого антиобщественной тенденцией. Она навязчиво начала пропагандировать эту свою тенденцию, подгоняя к целям пропаганды образы, типы, положения. Наивное признание г-на Сологуба, что он творит легенду, ибо он поэт, можно отнести ко всему этому направлению. Оно все творит легенду, а не претворяет действительную жизнь, и притом легенду злостную и вредную. Ибо в основе его настроения лежит скверная тенденция побороть и уничтожить общественные стремления ближайшего прошлого. Под впечатлением этого настроения новейшая литература вся пропиталась худшего вида тенденциозностью — антиобщественной и в то же время нехудожественной.

И если будущему историку литературы придется характеризовать нашу теперешнюю модную беллетристику и критику, ему придется указать, что этот больной цветок родился на почве общественной реакции среди части интеллигенции, разочаровавшейся в общественных вопросах, бросившейся очертя голову в личные, вернее, физические наслаждения, но не могущей простить неразочарованным своего прежнего очарования.

Воровский В. В. Эстетика. Литература. Искусство. М., 1975, с. 188—196.

Корни анархического декадентства в буржуазном обществе

<...>Среди целого ряда конфликтов и противоречий, выдвигаемых процессом развития общественной жизни, есть одно весьма существенное, хотя и не бросающееся резко в глаза, — именно противоречие между содержанием жизни и вырабаты-

ваемой ею формой. Содержание жизни несравненно богаче и разнообразнее, чем те формы, в которые старается она втиснуть это содержание в ходе исторического развития. С самым жестоким ригоризмом укладывает она бесконечное богатство жизненных явлений на прокрустово ложе сложившихся общественных форм и безжалостно уродует все, что не хочет поместиться в этих тесных рамках. И все-таки, как ни старается рутина общественной жизни свести всю совокупность общественных явлений к немногим выработанным ею рубрикам, есть в самом процессе жизни фактор, вечно протестующий против этого ригоризма: фактор этот дифференциация. Она настойчиво стремится разлагать установившиеся отношения, разрушать сложившиеся общественные организмы, выделяя из них элементы, всплывающие наподобие пены или шлаков на поверхность общественной жизни. Представляют ли эти шлаки ненужный отброс в процессе развития, или же в них кроются ценные частицы — и в этом и в другом случае свидетельствуют они, что в этом процессе не все обстоит благополучно, что сам этот процесс вмещает не все силы и способности, а стало быть, удовлетворяет не все потребности и нужды. И чем больше таких шлаков скопляется на поверхности жизни и чем большую ценность заключают в себе они — ценность, конечно, не общественную, не положительную, а отрицательную, указывающую, чем они *не были,* но *могли быть,* — тем меньше, значит, существующий строй отношений удовлетворяет запросам *всей* жизни во всем ее богатстве и разнообразии. Но такова судьба всякого стихийного, бессознательного, в том числе и исторического процесса, что раз начавшееся развитие должно идти до того предела, пока не превратится в нелепость, а следовательно, в сознанный факт, или пока постороннее влияние не изменит его хода. Таким образом, и тот общественный процесс, который заставил вдавливать жизнь в тиски определенных общественных форм, идет и развивается, не считаясь с тем, что жизнь движется совсем иным путем, что она все более и более усложняется и разнообразится. Благодаря этому основному противоречию формы и содержания все больше и больше сил выбрасывается за борт, благодаря этому становится «тесно и душно» людям на свете, несмотря на то, что чуть не с каждым днем завоевываются все большие и большие области в физическом и духовном мире.

Я указал на то, что жизнь становится все богаче, все разнообразнее. Но чем более осложняется она, чем более элементов входит в нее в виде слагаемых, тем больше возможности для новых сочетаний, тем больше новых типов создает она. И каждый новый тип — индивидуальный или коллективный — предъявляет свои требования, ищет занять свое место на жизненном пути, получить свою долю в общем богатстве. Но жизнь не одинаково относится к своим детям: для одних она мать, для других злая мачеха. Современная жизнь — жизнь общест-

венная — не знает человека вообще; чтобы получить в ней права гражданства, нужно предъявить своего рода паспорт, установить свою общественную физиономию.

В вечной борьбе за существование, которую пришлось вести человеку, в борьбе с природой, с одной стороны, в борьбе с человеком же за первенство и господство — с другой, выработались те формы общежития, вызванные потребностью разделения труда и организации производительных сил общества, которые являются столь характерными для цивилизованных народов. Формы эти — классовая группировка общества. Общественное производство, общественная эксплуатация природных богатств и производительных сил превратили общество в своего рода механизм, где отдельные классы и группы поставлены друг к другу в отношения, наивыгоднейшие при данных исторических условиях для достижения основной цели — общественного производства. Главным же руководителем и регулятором этого механизма является та общественная группа, которую ход исторического развития поставил во главе общества. Имея в своих руках власть организовать и регулировать строй общественных отношений, она организует его применительно к наиполнейшему удовлетворению своих потребностей. В интересах этой группы, конечно, обеспечить по возможности санкционированный ею порядок вещей, как наиболее соответствующий ее потребностям. Благодаря этому она всеми силами старается сохранить те групповые деления, на которые разбилось общество в процессе общественного производства. Дробясь в интересах этого производства на целый ряд больших или меньших групп, общество представляет очень пеструю картину. Каждая такая группа образуется на почве общности материальных интересов, на тождестве способов добывания средств к жизни. Эти одинаковые экономические условия порождают одинаковую психологию у членов данной группы, одинаковые правовые и нравственные понятия. Экономически необходимое становится психологически необходимым, нравственным, законным. Создается, таким образом, свой мирок понятий и взглядов, мирок, хотя и подчиняющийся некоторым воззрениям доминирующей группы, так называемым понятиям *всего* общества, но в то же время свято охраняющий и свое специфическое миропонимание.

Таким образом, современное общество представляет ряд отдельных мирков со своими более или менее мелкими интересами, и нужно непременно принадлежать к одному из этих мирков, чтобы получить права гражданства в обществе. «Жить» при современных условиях — значит поддерживать свое существование определенным родом труда или дохода. Физиологическое понятие замещается экономическим. Но чтобы «жить» в этом смысле слова, необходимо приспособиться и по общественному положению и по своему мировоззрению к определенной общественной форме. Общественно-экономическое положение современ-

ного человека и его классовая психология — это две стороны одной и той же медали. Там же, где замечается разлад между этими явлениями, мы имеем дело с разлагающимся типом. К нему теперь я и постараюсь перейти.

Я уже имел случай указать, что жизнь в ее стихийном проявлении бесконечно богаче, чем историческая, общественная форма организации ее. И как ни стараются люди втиснуть в эти тесные рамки весь комплекс общественных явлений, — это им не удается. Процесс дифференциации постоянно разнообразит сложившиеся типы, и у одной и той же пары родителей появляется ряд потомков, далеко не сходственных между собой. Одни из них по своему психологическому типу вполне подходят к какой-нибудь существующей общественной группе, другие не вполне — им приходится принуждать себя, делать уступки, идти на компромиссы. Им случается нередко разыграть роль «титанов», прежде чем превратиться в «простых филистеров» [1]. Но найдутся и такие крайние типы в этом ряду потомков, которые не подходят по своему духовному складу ни к какой общественной группе или по меньшей мере к своей. Нужна коренная ломка характера, а не простой компромисс, чтобы приспособить их к какой-либо из установленных форм жизни. Среди этих крайних представителей можно отметить два типа, родственные по происхождению, но играющие совершенно различные роли в общественной жизни. Первый тип — тип глубоко *общественный* — апеллирует от мертвящей обстановки своей родной группы к обществу, но к обществу не существующему, не слепому механизму, не стремящемуся со стихийной силой к неведомой ему цели, а к обществу высшего порядка, опирающемуся на сознательной творческой деятельности. Этот тип воплощает по преимуществу интеллектуальный, идеалистический, альтруистический протест против житейской пошлости. Второй тип — резко *индивидуалистический,* больно чувствующий свою отверженность от общества и за это презирающий и ненавидящий его, как своего рода тюрьму, ставящий своим идеалом не общее благо, а лишь свободу и простор для личности — прежде всего, конечно, для своей личности. Этот тип, антиобщественный, анархический по своему психическому укладу, вырождается в жизненной практике в еще большую крайность. <...>

Воровский В. В. [О М. Горьком].— Эстетика. Литература. Искусство, с. 137—140.

---

[1] Выражение тоже одного из сотрудников «Вестника Европы» — г-на Спасовича в речи в защиту Кузнецова. Не правда ли, характерное выражение?

Декадент и купец

<...>Связь между декадентом и богатым купцом давно уже отмечена в нашей публицистике. И не только в нашей. Она весьма картинно изображена Кнутом Гамсуном в его романе «Новь». По-видимому, в Норвегии обстоятельства сложились так же, как и в России.

Так называемое декадентство родилось на Западе, главным образом во Франции, как самостоятельное, сильное и живое течение. Можно не соглашаться с его теоретическими доводами, можно не восторгаться его произведениями, но нельзя не признать, что оно насчитывает в своих рядах немало крупных талантов, что в нем живет оригинальная мысль и своеобразная сила.

Ничего подобного наше декадентство не представляет. Возникшее на почве подражания Западу, чуждое русскому обществу, даже наиболее интеллигентной его части, отвергнутое и осмеянное им за претенциозность и бездарность, оно быстро погибло бы голодной смертью, если бы... если бы не купец.

Русский купец свято блюдет одну наследственную черту, завещанную еще Титами Титычами времен Островского. Он никак не может отделаться от свойственного ему самодурства.

«Чего моя нога хочет» — было лозунгом долгополого купчины, оно же осталось лозунгом энглизированного «коммерсанта».

Прежде это «чего моя нога хочет» выражалось в издевательстве над своими «молодцами», над женой, над семьей, в потехе над каким-нибудь спившимся чинушей, изображающим ради двугривенного скомороха.

Теперь — теперь мы просветились и «чего моя нога хочет» потребовало деликатных предметов — эстетики. А эстетика по типу «чего моя нога хочет» может быть в современной Москве только ультрадекадентская.

И вот свора доморощенных декадентов, alias[1] бездарностей пера и кисти, коим место на скромных третьестепенных ролях в литературе и искусстве, бросилась к Титу Титычу, присосалась своими щупальцами к его мешку, и пошла писать губерния.

— Тит Титыч, вам необходимо большой декадентский журнал открыть.

— Ну?

— Непременно. Такой, чтоб в нос било и с ног сшибало. Чтобы вашего конкурента Разуваева с досады рóзарвало.

— Во-во! Именно, чтоб рóзарвало! Чтоб с ног сшибало!

И основывается богатый журнал, при котором жирно кормится вся честная компания, но который имеет не более пятидесяти платных подписчиков.

---

[1] Иначе (*латин.*).

Тит Титыч вздыхает, стонет, чешет затылок, когда ему приходится выбрасывать на улицу десятки тысяч, а те утешают его:

— Смотрите, Тит Титыч, какой отзыв о нашем журнале в «Вечернем прохвосте». Прочтите, Тит Титыч, как о вас пишут в «Понедельничном хулигане» — и т. д.

И при этом умалчивают, что отзывы сочинены ими же или их собутыльниками за приличное угощение, оплаченное тем же Титом Титычем.

А с другой стороны приходят такие же проходимцы кисти и начинают убеждать Тита Титыча «поддержать святое искусство».

— Посмотрите, Тит Титыч, какая удивительная картина! Какие краски, какой смелый мазок! Да это эпоха в истории живописи!

— А что здесь изображено? — робко спрашивает Тит Титыч. — Я чтой-то понять не могу.

— Что вы, что вы, Тит Титыч! Ишь какой хитрый, хочет нас поймать. Да ведь это «Луч солнца в луже крови». Вы только присмотритесь к этим удивительным рефлексам.

И Тит Титыч присматривается, покупает, выбрасывает из зала портреты длиннобородых и длиннополых предков и вешает «Лучи солнца в луже крови» и прочую бессмысленную мазню.

— Тит Титыч, да отчего вам не начать писать? У вас, безусловно, есть талант и вкус. Начните работать, мы все вам будем учителями.

И бедный Тит Титыч часами просиживает над холстом и палитрой, пыхтит, потеет, мажет какую-то тошнотворную чепуху, а его учителя с серьезным видом рассматривают ее сквозь сложенную трубкой руку и поощряют его:

— Очень хорошо! Превосходно! Колоссальный успех!

— Вы посмотрите только это сочетание красок! Какая сила и какая смелость!

— Это прямо поразительно: техника еще несколько хромает, но здесь есть прямо проблески гениальности!

И злополучный Тит Титыч, счастливый и сияющий, опять пыхтит и потеет, а главное — угощает и платит, платит и угощает.

А там его ждут музыканты, сочиняющие кто кантату в честь Тита Титыча, кто симфонию в самоновейшем стиле, кто оперу по невиданному еще плану.

За ними идут архитектора, предлагающие рисунок дома в небывало декадентском стиле и пр. и пр.

И Тит Титыч всех принимает, всех поощряет, всех угощает, всем открывает свой кошель. Пока наконец в один прекрасный день не увидит, что завтра он банкрот.<...>

Воровский В. В. В кривом зеркале. 20 сентября 1908.— Эстетика. Литература. Искусство, с. 203—205.

«Лишние люди» XIX века и поворот буржуазной литературы к декадентскому активизму

<...>Примирение с житейской пошлостью — потому что «надо жить»; скрашивание этой пошлой жизни фикцией счастья будущих поколений — потому что «для нас счастья не должно быть»; обязательность идеалистической формулы: «человек должен быть верующим» — вот те положения, которыми защищает свое право на существование рассматриваемое нами вымирающее течение. Правда, отвлеченные моральные формулы не могут заглушить голос больной совести, но они прекрасно могут оправдать пошлое мещанское существование. Они не могут заполнить пропасти между сознанием и волей, но они могут замаскировать эту пропасть в глазах нетребовательного к себе человека-раба. И при наличности этих примирительных формул не раз, конечно, будет бунтоваться больная совесть не опошлевшего еще окончательно «лишнего человека». Не раз будет он, после долгих разговоров о счастье «потомков наших потомков», биться головой о стену и с отчаянием восклицать: «Зачем мы живем, зачем страдаем? Если бы знать, если бы знать!» Не раз еще дядя Ваня оторвется от своих счетов и будет с воплем восклицать: «Как я проживу эти тринадцать лет? Что буду делать, чем наполню их?»

Но если примирительные формулы не удовлетворяют иного скептика или пессимиста, они удовлетворят десятки и сотни обезличившихся Ионычей или Андреев Прозоровых, которые разве в большие праздники, и то под секретом, будут вздыхать: «Я вижу свободу (в «будущем» — конечно), я вижу, как я и дети мои становимся свободны от праздности, от квасу, от гуся с капустой, от сна после обеда, от подлого тунеядства». И с полной верой в то (ведь «человек должен быть верующим»!), что некое «будущее» само позаботится о том, чтобы освободить «лишних людей» от их праздности и тунеядства, то есть от них же самих, Прозоровы погрязают в болоте, барахтаются в самой тине мещанского благополучия, окруженные своими достойными женами, гусем с капустой, такими же, как они, сослуживцами и оравой подлежащего освобождению потомства. И они правы действительно в одном: будущее устранит «противное настоящее». Будущее, то есть развитие общества, освободит не «лишних людей» от гуся с капустой, конечно, а все общество от «лишних людей», этого пережитка, держащегося еще лишь благодаря нездоровой, тепличной атмосфере.

«Лишние люди» как общественная группа уже теперь исчезают, частью вымирая, частью переходя в другие общественные группы. Это бегство из родной группы намечается, хотя очень слабыми чертами, и у Чехова. У героев его пьес оно выражa-

ется в некотором привнесении в их характерную психологию таких черт, которые, развиваясь и пуская корни, способны занять первое место, наложить на всю психологию свой отпечаток и придать ей своеобразную окраску, характерную для другой общественной группы. Таких разлагающих черт можно отметить в общем три, и они дают начало трем различным направлениям, в которых идет их развитие и разложение основной психологии. Повторяем, у Чехова этот процесс только намечен, и нам приходится освещать его аналогиями, взятыми из литературы и наблюдений над жизнью.

Мир «лишних людей» — это мир бездеятельного прозябания, мир праздности и тунеядства. Естественно, что как реакция против этой пассивности и апатии выдвигается принцип активности, входящий как разлагающее начало в среду и психологию «лишних людей». Этот принцип выступает в трех видах: художественное творчество, производительный труд, общественная деятельность.

Еще задолго до того, как Чехов дал свои типы «лишних людей», в русском обществе начал замечаться интересный процесс в среде так называемого прогрессивного слоя общества — процесс, вызванный и обусловленный всеми изложенными выше перипетиями русской общественной жизни. Обнаружилось бегство разочарованных, становившихся уже «лишними» людей от общественных идеалов и общественного служения к эстетическим идеалам и служению «чистому» искусству. Процесс этот, не зарегистрированный, конечно, никакой статистикой, не поддающийся учету во всем его объеме, можно было тем не менее ясно наблюдать по самому чуткому указателю — литературе. Писатели, заявившие себя в 70-х годах «тенденциозными», «с направлением», то есть, попросту говоря, писатели — общественные деятели, начали мало-помалу перестраивать свои лиры для более «неземных», более «возвышенных» и — надо признать — в большинстве случаев менее художественных песен. Всем памятны, конечно, характерные метаморфозы, происшедшие в 80-е годы с такими писателями, как, например, г-н Минский и ему подобные. Общественная атмосфера подготовляла почву для таких поворотов, и нет ничего удивительного, что элементы, мало устойчивые в общественном отношении, шли по этой «линии наименьшего сопротивления». Нет, конечно, ничего удивительного и в том, что подрастающие поколения, выросшие в среде «лишних людей» и не способные сбросить с себя гнет этой нездоровой обстановки, естественно, влеклись в сторону того же эстетизма, в то время как страна, казалось, требовала наибольшего притока сил как раз к другим отраслям деятельности. <...>

Воровский В. В. Лишние люди.— Эстетика. Литература. Искусство, с. 440—442.

Леонид Андреев

1

<...>Если вы попросите современного интеллигентного русского читателя назвать наиболее талантливых авторов наших дней, он, наверное, на одно из первых мест — если не на первое — поставит Леонида Андреева. И тем не менее этот самый читатель прочитывает каждую новую вещь Андреева с неудовлетворенным чувством: «Нет, это не то; эта вещь автору не удалась». И почти все, что дал литературе Л. Андреев, сводится в конце концов к длинному ряду таких неудавшихся произведений.

Итак, с одной стороны — общепризнанный крупный талант, с другой — вечно не удающиеся произведения. И этот суд «толпы» в общих чертах совпадает с судом критики. Очевидно, в самой основе творчества Л. Андреева заложено какое-то противоречие, и это противоречие мешает автору успешно осуществлять задуманные им планы, воплощать в художественные произведения преследующие его идеи и образы; это противоречие нарушает цельность, а с нею и силу его произведений, оставляя их какими-то недоделанными. Вот-вот, кажется, наткнулись вы у автора на новую, яркую, интересную мысль; вы хватаетесь за нее, идете за извилинами ее хода, и вдруг — эта смелая, оригинальная мысль шлепается на землю и неуклюже волочится нелепыми, ненужными толчками. Развеивается обаяние, и с досадой откладываете вы книгу: «Нет, это не то!»

Редкий писатель порождал столько надежд и упований у интеллигентного читателя, как Л. Андреев. Каждая новая вещь его при самом появлении в свет встречала уже подготовленный интерес, подхватывалась, читалась и даже, не удовлетворив читателя, оставляла надежду, что вот следующая вещь непременно скажет то самое нужное и важное, чего ждет не дождется — и ждет именно от Л. Андреева — измотавшаяся душа русского интеллигента. Приходил рассказ за рассказом, драма за драмой, а читатель все ждал и ждет до сих пор нового откровения.

В чем заключается указанное противоречие? Быть может, разобравшись в нем, поняв его, мы сможем понять и особенности таланта и причины неудачливости Л. Андреева.

Если вы посмотрите все произведения Л. Андреева за минувшие одиннадцать лет, вы увидите, что — за небольшими исключениями — он затрагивает по преимуществу *социальные* темы. Это стало особенно заметно в последние годы. «Красный смех», «К звездам», «Савва», «Тьма», «Проклятие зверя», «Семь повешенных», «Мои записки», «Дни нашей жизни», «Анатэма», — довольно назвать эти крупнейшие из вещей Л. Андреева, чтобы оценить, насколько привязана мысль его к вопросам общественной жизни.

Но и в ранних произведениях его, а также в тех из позднейших, где темой является *личная* психология, вы все время чувствуете, что личность здесь бьется о преграды, поставленные социальными условиями, и сама психология личности — особенно в ее отклонении от нормы — является непосредственным порождением этих же социальных условий.

Но социальные и социально-психологические вопросы, раз будучи подняты, нуждаются в известном *положительном* разрешении или по меньшей мере освещении. *Как* освещает или разрешает их автор — глубоко или поверхностно, верно или ошибочно, серьезно или путем остроумного парадокса, — это сейчас для нас вопрос второстепенный. Но нельзя ни разрешить, ни осветить вопросов *жизни,* когда отрицаешь самую жизнь, когда не веришь в жизнь, когда оцениваешь *бытие,* исходя из апологии *небытия.* Можно отрицать *данную* жизнь во имя другой, лучшей жизни; и тогда творчеству художника открываются необозримые горизонты, ибо такое отрицание чревато неисчерпаемым богатством. Но отрицать вместе с *данной* жизнью жизнь *вообще,* подчинять жизнь — смерти, свет — тьме, разум — безумию, то есть идейно *разрушать* и в то же время *творить,*— это противоречие, которое не может ужиться в одной душе, не раскалывая ее на непримиримо враждебные половинки. Художественное творчество при таких условиях носит в самом себе разъедающую ложь, и, как бы ни маскировал автор эту ложь умелыми приемами письма, она будет отталкивать читателя своей непосредственной психологической неприемлемостью.

Леонид Андреев именно противопоставляет всем многообразным вопросам жизни общества и личности лишь неизменные: смерть, безумие и тьму, то есть физическую, интеллектуальную и нравственную смерть. Это его ответ на все наши запросы. Словно перед пытливой душой автора поставили черное стекло, поглотившее все яркие, жизнерадостные, красочные лучи, и грустный флер закрывает от него весь многоцветный мир. Что для него жизнь Человека, с ее радостями и восторгами, с ее борьбой и падениями, когда там, в глубине сцены, стоит загадочный Некто в сером и отмечает таяние воска в свече жизни? Все суета сует — мрачно вещает Л. Андреев. Могучая мысль, самоотверженный порыв превращаются в безумие помешанного или идиота, нежную душу юноши или горячую веру борца топчет в грязь нога проститутки, а все — великое и пошлое, прекрасное и уродливое, героическое и жалкое — одинаково поглотит смерть. И в предчувствии ее автор созерцает вселенную зловещим взглядом Елеазара, посылающим гибель и тление всему сущему.

Л. Андреев унаследовал от предшествовавших поколений русских художников-интеллигентов две противоречивые наклонности: болезненное тяготение к вопросам общественности и безнадежный пессимизм в оценке их. Это все то же основное про-

тиворечие андреевского творчества. Такое сочетание общественного инстинкта с общественным пессимизмом не было противоречивым, пока наш автор ограничивался рассказами из реальной жизни, хотя и окрашенными характерным для него настроением. Ибо в реальной жизни слишком много грустного, болезненного и гадкого, и специфически окрашенный талант художника всегда найдет живой материал для своего наблюдения и творчества. Но жизнь в целом — а крупные вопросы бытия человека и общества так или иначе захватывают всю совокупность жизни — не может быть понята или разрешена умом, отрицающим жизнь, не видящим впереди ничего, кроме смерти, безумия и тьмы. А потому, по мере того как Андреев начал переходить от бытописания к разрешению художественными средствами социальных вопросов, характерное для него противоречие начало сказываться все ярче и ярче, ибо для доказательства своей мысли, для измерения необозримых вопросов жизни скудным мерилом своего мрачного отрицания ему приходилось *подгонять* реальный материал жизни к своим целям, *уродовать* живую жизнь по нужному ему шаблону, а этим насилием над жизненной правдой губил он художественную правду своих произведений.

Для критика-публициста Л. Андреев представляет великолепный объект наблюдения. Ибо в редком писателе так рельефно и ярко сказываются характерные для его психики черты, и редкий писатель, особенно из современников, способен в такой мере подчинять чисто художественные задачи задачам публицистическим.

В развитии мысли Л. Андреева определенно намечаются три фазы, которым, как мы увидим ниже, соответствуют и три фазы развития художественной формы его письма. Сначала перед читающей публикой явился художник-реалист с несколько грустным, пессимистическим настроением, но именно художник, прежде всего художник. Это был период первых рассказов, собранных в первом томе. Здесь автор давал картины действительной жизни, преломленные сквозь его авторскую индивидуальность — красивые, гармоничные картины, за которыми чуялась мысль автора, но которые не были подчинены этой мысли. Художественная задача стояла здесь на первом месте, идеи же автора, его тенденция проникали в сознание читателя незаметно, естественно и ненавязчиво вместе с художественными образами. А между тем не следует забывать, что уже тогда, в этих рассказах, были даны в зародыше все последующие мысли Л. Андреева — и ужас жизни, и тщета разума, и власть тьмы.

Но постепенно художественный талант автора становится рабом его публицистической мысли. Если в первом периоде он живописал те стороны жизни, которые сильнее всего поражали его воображение, то во втором периоде он начинает подчинять свое творческое воображение запросам мысли и подыскивает темы

для воплощения этой мысли. Начинается тенденциозное творчество. Таковы его рассказы: «Мысль», «В тумане», «Жизнь Василия Фивейского» и т. п., а также первые драмы: «К звездам», «Савва». И по мере того как он все более удалялся от чисто художественных задач и все более уходил в публицистику, определенно начала выступать ограниченность идейного кругозора автора, бессилие его понять и решить громадные, сложные вопросы общественности. Л. Андреев оказался без необходимого критерия.

Перед лицом многообразной общественной борьбы с ее подъемами и падениями, с ее восторгами и ужасами автор был не в силах дать какую-либо оценку, кроме примитивного «суета сует» и не менее примитивного «голого человека на голой земле». Публицистические ресурсы выдающегося художника оказались на поверку скандально малы.

Человек создан для счастья, ему дана могучая мысль, в него вложены благодатные этические порывы, он прекрасен в своей юношеской целомудренности... но перед ним воздвигнута высокая, толстая стена, о которую тщетно бьется он. Эта стена — все, что враждебно свободному развитию личности: и природа, и человеческое общество, и власть, давящая своей тупой, непреоборимой силой, и грубость, дикость, и предрассудки человека, и даже культурный прогресс, ведущий к обезличению человека. *И борьба человека с этой стеной безнадежна.* В этом его трагедия. Трагедия добра и красоты, которые поглощает страшная, неумолимая тьма, трагедия разума, которого ждет безумие или преступление, трагедия, наконец, самой жизни, обреченной на смерть и обесцененной смертью. Такова моральная философия Л. Андреева.

Эта философия приняла вполне законченную форму в третьем периоде его развития, совпавшем — и это особенно характерно — с эпохой революции. Тот пессимизм, который после первых поражений революции быстро охватил наименее устойчивые слои интеллигенции, толкнул и Л. Андреева к завершению его философии отрицания. Если в еще богатый революционным настроением 1906 год он мог написать такую вещь, как «К звездам», где исходом социальной борьбы является идиотизм одного борца — Николая и опошление другого — Маши, то не удивительно, что после подавления революции он бросил энтузиазм революционера к ногам Тьмы, могучую мысль заставил подчиниться формуле железной решетки, а жизнь человека объявил пустой, жалкой игрушкой некоей серой силы.

Грандиозные мировые и общественные вопросы не под силу односторонней, узкой мысли Л. Андреева. Он захотел поднять большую тяжесть и надорвался. И эта надорванность, этот противоречивый разлом красной нитью проходят через всю его деятельность. Душу большого художника тянет к вопросам огромной важности, но публицистическая мысль его, стесненная ог-

раниченными формулами, подсказанными узким взглядом на жизнь, бессильна перед величием этих вопросов.

А потому и трагедия мысли, трагедия добра, трагедия жизни, в которые автор втискивает всю свою оценку «проклятых» вопросов, являются объективно лишь одной трагедией автора, не осилившего громадных вопросов разума, нравственности, бытия.<...>

2

<...>В первой книге рассказов Л. Андреева уже заложены основы того своеобразного развития, которое предстояло проделать автору. Разработанные здесь темы, как было указано, нашли впоследствии чудовищно уродливое развитие, но в первой книге рассказов они еще облечены в кровь и плоть, вложены в жизненную обстановку живых людей, трактованы вполне реалистично. Попадаются здесь, правда, уже чисто андреевские темы: например, излюбленный им впоследствии «Смех», или характерный для него рассказ «Ложь», или символическая «Стена». Но даже в этих специфических рассказах только слабо намечается и чувствуется будущий Андреев.

Но ко второму периоду и художественные образы, и самый язык довольно резко меняются. И меняются они оригинальным способом. Художник-реалист, каким был первоначально Андреев, воплощал свои мысли в образы реальной жизни, в *полные* картины жизни, где наряду с важным и существенным дано и второстепенное, где соблюдена перспектива великого и малого, трагического и смешного, вечного и преходящего. И вот постепенно из этой полной картины реальной жизни Л. Андреев начал *вырезывать* и *выбрасывать* все, что казалось ему второстепенным, неважным, ненужным для ясности и яркости его мысли и что на самом деле составляло эту полноту и реальность образа. Сводя, таким образом, содержание художественного произведения до самых необходимых для развития мысли и действия положений, он вместе с тем *потенцирует* эти положения, подчеркивая и выделяя их и придавая им значение, *более крупное,* чем они имеют в реальной жизни. Этим двойным путем Л. Андреев создал особую манеру письма — очень выпуклую и яркую, гнетуще яркую, но неестественную, гиперболизированную, вычурную. И этой вычурности образов необходим был и вычурный язык. Путем подбора взаимно усиливающих одно другое выражений в сгущенные предложения, где образ нагромождён на образ, он достигает особого эффекта *вколачивания* своих мыслей в голову читателя.<...>

Воровский В. В. Из истории новейшего романа (Горький, Куприн, Андреев).— Эстетика. Литература. Искусство, с. 310—315, 328—329.

Базаров и Санин

Два нигилизма

<...>«Если Базаров карикатура,— говорит Писарев, становясь в положение публики,— то объясните и представьте нам в настоящем свете то явление жизни, которое вызвало эту карикатуру, и покажите нам еще раз ту идею, которая породила это явление». И он сам взялся за эту задачу, стараясь нарисовать «реалиста» Базарова как положительный тип. Но если ему, в силу психического сродства, удалось очистить тип нигилиста от шаржа, привнесенного Тургеневым, и если ему удалось дать догматическое изложение базаровского мировоззрения, то он все же оказался бессилен объяснить исторически происхождение, роль и задачи этого типа.

Кем был Базаров? Что породило его и создало его своеобразную психологию? Что дало ему ту непоколебимую силу воли и самоуверенность, столь поразившие Тургенева? Какую, наконец, роль сыграл коллективный Базаров в развитии русского общества? — вот вопросы, ждущие до сих пор исчерпывающего ответа. Не претендуя на такой ответ, мы постараемся в дальнейшем коснуться этих вопросов в рамках поставленной настоящей статьей задачи.

Мы упомянули вскользь, что базаровский нигилизм заполнил собою целое десятилетие. Действительно, с начала 70-х годов Базаровы исчезают из жизни русского общества, их заменяют новые люди, и самому же Тургеневу пришлось впоследствии дать характеристику (правда, далеко не удачную) такого нового человека в романе «Новь» (Нежданов). Нигилизм надолго сходит со сцены, пока наконец не возрождается через полстолетия в совершенно другой обстановке и на совершенно другой социально-психологической подпочве. Этот новый нигилизм ярче всего сказался в романе «Санин»<...>Арцыбашева.

По поводу этого романа тоже необходимо сделать ряд оговорок. Г-н Арцыбашев как художник не может идти в сравнение с Тургеневым и, конечно, не претендует на это. Различие талантов, несомненно, сказывается на яркости и художественности образов. Но это же различие отразилось и на силе творческого обобщения. Тургенев писал портрет поразившего его человека с возможной объективностью; Базаров заинтересовал его, побудил к творчеству, но не вызвал в нем родственных, сочувственных отзвуков. «Вот образ молодого поколения с его плюсами и минусами»,— говорил Тургенев читателю. Не так относился к Санину г-н Арцыбашев. Его симпатия к герою романа несомненна, он идеализирует его. Он не просто изображает существующий тип, он еще наделяет его желательными для него, автора, чертами. «Вот каким должно быть молодое поколение»,— хочет сказать он. Вследствие этого Санин «сочинен», тогда как

Базаров списан с натуры; Санин едва выдерживает свою роль и то лишь благодаря доброте автора, позаботившегося о наиболее благоприятной для героя обстановке (физическая сила героя, тупость и пошлость контрагентов), Базаров же движется свободно и остается последовательным в силу внутренней логики; Санин социально иррационален и относится к типу ненужных, лишних людей, Базаров же необходим и понятен в экономии общественного развития.

И все-таки в основу санинского типа автором положено тоже реальное явление — черты, проявившиеся в последние годы в среде интеллигенции и успевшие сказаться в целом ряде литературных и общественных фактов. Шум, поднятый вокруг Санина, его редкий успех, заинтересовавший даже целомудренную цензуру, имеют свои достаточные основания. Если противники санинизма правы, упрекая автора в идеализации этого отрицательного типа, то сторонники его, хотя и не правы, но имеют веские данные усматривать в Санине обобщение своих тайных желаний, чувств и стремлений. Санин является выразителем современного нигилизма как реакции против политических и этических норм, властвовавших над интеллигенцией в предыдущий период,— точно так же как нигилизм Базарова был реакцией против мышления, чувствований и действования общества Кирсановых. Но ценность нигилизма не абсолютна, она определяется только путем сопоставления с конкретными условиями времени и места; и то, что в один исторический момент может быть полезным, прогрессивным, желательным, может в другой момент оказаться нежелательным, реакционным, вредным.<...>

Воровский В. В. Эстетика. Литература. Искусство, с. 230—232.

Станислав Пшибышевский

Среди писателей-модернистов — у нас их обыкновенно называют декадентами, — которыми все больше и больше начинает интересоваться русская читающая публика, выдающееся место занял в последнее время польский беллетрист Станислав Пшибышевский. Из немногих произведений его, переведенных на русский язык, особенно повезло драме «Снег», вышедшей в нескольких переводах и обошедшей чуть не все доступные новым веяниям сцены. Болезненно чуткая душа, оригинальный взгляд на жизнь, крупный художественный талант — все это захватывало читателя, очаровывало его, а потому не удивительно, что последняя драма нашего автора была встречена с восторгом и приобрела популярность у публики.

Но критика не может ограничиться одними субъективными впечатлениями: ее задача произвести объективную оценку данного художественного произведения, отнести его к накопленным сокровищам человеческого творчества и указать место среди

них. Всякое художественное — истинно художественное — произведение представляет некоторую сумму творческой энергии, аккумулированной в определенной форме и способной в будущем служить источником эстетических эмоций, выполнять ту функцию в эстетическом и этическом воспитании общества, которая выпадает на долю искусства. Поэтому относительно нового художественного произведения мы должны выяснить, является ли оно действительно вкладом в сокровищницу человеческого духа, то есть стоит ли оно на должной художественной высоте, и если да, то действительно ли обогащает эту сокровищницу, то есть дает ли что-нибудь новое или если не новое, то в новом освещении, в новой форме,— одним словом, нечто способное вызвать новый ряд художественных представлений, новый комплекс эстетических эмоций. Если да, то мы должны приветствовать этот вклад как ценное приобретение; если же нет, если новое произведение является лишь повторением, подражанием, пережевыванием старого или даже худшим выражением уже созданного, тогда мы должны отвергнуть такой дар и указать ему надлежащее место — среди суррогатов искусства. Истинно художественные произведения обладают большой живучестью и силой внушения. Они переживают все мимолетные настроения и веяния данной исторической минуты и «сквозь тьму веков» покоряют своей силой грядущие поколения. Но такие произведения редки, и их замещают обыкновенно бесчисленные суррогаты. При недостатке эстетического, а нередко даже и общего образования нашего общества задача критики — выделять жемчужные зерна из массы суррогатов и отсылать читателя, слушателя, зрителя от преходящего, суррогатного к вечному и подлинному.

«Великий поэт-лирик,— говорит профессор Овсянико-Куликовский [1],— не меньше великого художника образов, не меньше великого мыслителя и ученого является аккумулятором (психической) силы, которой трата по мелочам образует сущность психической жизни в обширном смысле — обыденной, частной, общественной, политической» и т. д. И не только великий художник, но и всякий истинный художник является таким аккумулятором, ибо разница между ними — между Пушкиным и Чеховым, например — только количественная. «И эта роль аккумуляторов психической силы, источников «благотворного, освежающего, живописного» действия на душу побуждает к строго критическому отношению, к отделению плевел от питательного зерна, к очищению этих источников».

Таким образом, чтобы оценить данное художественное произведение, нам необходимо приложить к нему обе мерки: во-первых, отвечает ли оно требованиям художественности, то есть является ли оно вообще истинно художественным произведением, и, во-вторых, дает ли оно что-нибудь новое и высшее

---

[1] Вопросы психологии творчества. Спб., 1902, с. 168.

и что именно нового, чем обогащает оно литературную сокровищницу. С этих двух точек зрения нам и придется оценить «Снег» Пшибышевского.

Исходной точкой художественной критики должно быть определение сущности данного рода поэзии, и надо признаться, в этом отношении царит теперь полный хаос. В старое доброе время различали три основные разновидности: эпос, лирику и драму. В новое время эпос давно уже умер и погребен, и место его заняли роман, повесть и новелла. В драматические формы вопреки всем правилам вторгнулась лирика (Метерлинк, Чехов), появились драмы без действия — contradictio in adjecto [1],— так называемые драматические сцены, картины и пр. (Горький). Ввиду этого хаоса и полного крушения старых рамок поэтического творчества — крушения, заметим, знаменующего сильное развитие поэзии, а не анархию,— критике приходится апеллировать к какому-нибудь принципу. И этим принципом, на наш взгляд, является определение по сущности, независимо от формы. Как ни перепутались взгляды и понятия о родах и формах поэзии, у критики осталось нечто более прочное, ибо зависящее от способности эстетического переживания,— именно формы эстетического восприятия. И этих форм мы знаем три: образы, настроения, типы, которым соответствуют повествовательная поэзия, лирика, драма. В каком бы сочетании ни находились эти элементарные формы в данном произведении, доминирующая среди них всегда определит род поэзии. И внешняя драматическая форма не помешает нам отнести пьесы Метерлинка к лирике, лирический флер в пьесах Чехова не изменит их характера драм, дающих резко выраженные типы. Подходя с этим мерилом к «Снегу», мы должны констатировать, что это произведение никоим образом нельзя отнести к лирическим, как, например, «Аглавену и Селисетту», кстати говоря, очень родственную ей. По всей концепции пьесы, по желанию воплотить общечеловеческие черты («обнаженную душу») в реальные общественные типы, «Снег» Пшибышевского представляет несомненное драматическое произведение. И это определение вместе с тем указывает, где кроются существенные недостатки пьесы. Как только мы перейдем к оценке изображенных в ней типов, пред нами сразу же предстанут вся слабость и неудовлетворительность ее. Но чтобы рельефнее подчеркнуть эту сторону вопроса, мы сравним «Снег» с другой, ранней пьесой автора, представляющей действительно художественное произведение, именно с драмой «Для счастья». Фабула и драматический конфликт обеих пьес до мелочей те же, но в то время как в раннем произведении выведены живые, типичные люди и развязка проведена с высокохудожественным, можно сказать даже: беспощадным реализмом,— так в позд-

[1] Внутреннее противоречие (*латин.*).

нейшем произведении все подернуто символическим туманом, живые люди превращены в силуэты, драматический момент смягчен и подслащен, чтобы не шокировал нервы эстетических гурманов, и вся пьеса написана в том мертвенном тоне школы «вырождения», для которой посиневшие трупы и кровавые лужи представляются лишь интересными красочными пятнами на данном фоне.<...>

Воровский В. В. Ева и Джиоконда.— Эстетика. Литература. Искусство, с. 390—393.

М. С. ОЛЬМИНСКИЙ

Преодоление эстетики

Кого не интересует вопрос о современных настроениях? Провинция ждет ответа из Петербурга. Попытаюсь резюмировать свои впечатления. Скажу сразу: я принадлежу к числу тех людей, которые признают «сдвиг», «перелом» в настроениях совершившимся фактом. Зима 1910/11 года напоминает мне зиму подобного же перелома 1891/92 года под влиянием всероссийского голода.

Но было бы ошибочно отождествлять перелом с «подъемом»: ведь с зимы 1891/92 года понадобилось полтора десятилетия, чтобы «подъем» достиг высшей точки. Сейчас сдвиг скорее чувствуется, чем подлежит доказательству. Трудно привести факты. Что видишь кругом, скорее, говорит по внешности за то, будто все по-старому.

Минувший февраль в Петербурге характеризуется безумием зрелищ. Безумны не зрелища, а отношение публики. По полицейским сведениям, число посетителей зрелищ в Петербурге доходило на масленой до 145 тысяч в день. Это много даже для города с 2-миллионным населением: ведь в этих 2 миллионах и младенцы, и больные, и подневольный люд, и беднота, которой не до зрелищ.

А на могиле В. Ф. Комиссаржевской в годовщину смерти горсточка людей, ничтожная до неприличия... Перед нами не уважение к искусству, а безумие зрелищ.

На первой неделе поста среди интеллигенции только и разговора, что о билетах на спектакль Московского художественного театра. В среду — запись на билеты, до воскресенья — явка записавшихся 2 раза в день (по другим известиям — 3 раза) для проверки твердости желания записавшихся. Сколько нужно праздного времени, сколько расходов на поездки!

И притом дежурство целую ночь на морозе, в очереди. Образовалась банда, нарушившая порядок. Полиция оттеснила сбившуюся публику от Александринского театра к Публичной

библиотеке. Как восстановить очередь? Пристав решает: кто добежит. Команда — и тысяча интеллигентов, подобрав подолы и фалды, толкаясь и давя друг друга, несется от библиотеки к театру. Сцена, напоминающая старое доброе время, когда помещик бросал пряники в толпу крепостным и любовался давкой.

Глубоко символическая картина — бегство интеллигенции от библиотеки к театру — от науки к эстетике: она — резюме последних лет.

Взгляните на нынешних театралов: о содержании пьесы, об игре актеров — мало речи. Но сколько умиления в голосе, когда говорят: «И я был!» или: «И я достал!». Голос богомольной старушки, побывавшей у угодника: «И я сподобилась!» Нет, это не интерес к искусству. Это безумие зрелищ, бегство от жизни, от знания.

Вот архиважное общество архиученых людей — Петербургское собрание экономистов. Читаю денежный отчет за январь. Израсходовано:

На карты	129	руб.
библиотеку	19	»
вино	107	»
научные цели	1	» 65 коп.

С подлинным верно! Отчет экономистов не менее значителен, чем отчет «Ведомостей градоначальства» о посетителях театров и других зрелищ.

Вспомним, как возродилась у нас эстетика в мрачные годы реакции. Люди бежали от жизни — кто с романом в руках, кто с билетом в театр, кто с пулей в висок. Бежали от жизни, бежали от знания, погружались в фантастику, азарт или небытие. Искали спасительных настроений в раздражении спинного мозга, создавали торжество порнографии. По внешности, по разгулу безумия зрелищ перед нами еще будто картина 1908 года. И все же чувствуется: это уже не то.

Фантастика, погоня за настроениями внутренне выветрились. О них уже скучно говорить. Остается умиляться: «И я сподобилась!» В то же время чувствуется, что людям не сидится дома. Хоть что-нибудь, хоть куда-нибудь, лишь бы в толпу! По инерции, по привычке, по линии наименьшего сопротивления ломятся в театр. Да и мозги, питаемые суммой в 1 р. 65 к. «на научные цели», не так-то легко выходят из неподвижности. Бежать взапуски, по команде пристава от библиотеки к театру легче, чем с пользой сидеть в библиотеке.

Вспоминается мне другое время, эпоха возрождения, 60-е годы, когда пронеслось крылатое слово «Сапоги выше Шекспира», когда эстет граф Ал. Толстой громил передовую молодежь топорными стихами в реакционном «Русском вестнике» М. Н. Каткова:

Они ж матерьялисты:
От имени прогресса
Кричат, что трубочисты
Суть выше Апеллеса.

Обеспеченные в услугах сапожника и трубочиста, эстеты ужасно не любят, когда им напоминают о людях без сапог и без квартиры...

Сейчас не найдется дурня, который не пожимал бы презрительно плечами по поводу односторонности идейных вождей 60-х годов — писателей, занимавшихся разрушением эстетики. Дурень останется дурнем, а разрушители эстетики 60-х годов заняли почетное место в истории русской литературы.

Возродившаяся эстетика наших дней оказалась как раз по плечу эпохе упадка, безнадежности, пассивности — эстетика без содержания или с отрицательным содержанием (редкие исключения — не в счет). Преодоление такой эстетики — необходимое условие общественного возрождения, необходимее, чем разрушение эстетики в 60-х годах. Она уже выдыхается, уже не дает настроений, о которых бы люди говорили с жаром,— это верный признак ее приближения к смерти.

Мысль, знание вступают в свои права: официально на сумму 1 р. 65 к., а под спудом... туда я не поведу сегодня читателя. Но мне хочется дать руководящее указание читателю, заброшенному далеко от столиц.

Вы хотите знать силу перелома в настроении? Ищите ответы прежде всего в самом себе: зашевелилась в вас мысль — это факт сдвига; спит мысль, а вы ищете по-прежнему забвения — это продолжающееся торжество реакции. После осмотра самих себя примените ту же мерку к приятелям, к газетам, журналам. И вы сумеете тогда более или менее точно определить силу сдвига.

В заключение два слова к нынешним поклонникам эстетики. Вы негодуете, что я зову к ее преодолению. Вы не знаете, горемычные, что творческая работа в области искусства неразрывно связана с подъемом во всех других общественных сферах. Истинное творчество активно: оно — жизнь, а не бегство от жизни.

Ольминский М. По литературным вопросам. М.—Л., 1932, с. 20—22.

Отречение буржуазной интеллигенции от передовых идеалов демократии

<...>Демократизм настроения, стремление к массе, с одной стороны, и необходимость борьбы за идеалы, с другой,— вот два момента, определяющие творчество Щедрина и являющиеся основой его отрицательного отношения к явлениям те-

кущей жизни. Этой основой определяется и отношение к Щедрину со стороны различных слоев читателей.

Искренно могут ценить Щедрина только те слои читателей, которые сами способны к борьбе за идеалы, за наилучшее и самое совершенное будущее устройство общества. Какие же это слои?

Общества и классы, находящиеся в процессе роста или завоевания себе положения, обращают главное внимание на мысленное расширение рамок жизни *земной*. Человек сливает свои интересы с интересами всей группы, борется за интересы группы, живет ими, жертвует собою за их торжество. Напротив, члены общества или классов, изживших период своего роста, безнадежно смотрят на будущее; лишенные утешения продолжить свою жизнь в жизни группы, они создают себе фантазии о существовании сверхъестественного.

В новой истории, в период капиталистического развития классы первой категории проникаются горячей верой в земные идеалы, классы второй категории ищут утешения в воскрешении полуистлевших наивных верований в загробную жизнь или в идеалистической философии.

С тех пор как стали выясняться противоречия капиталистического строя, все резче и резче бросается в глаза тот факт, что единственным искренним носителем земных идеалов, единственным борцом за них может быть только пролетариат. Буржуазия не может уже подвергать бестрепетному и беспощадному анализу сущность строя, дающего ей господство и благоденствие. Она закрывает поневоле глаза на тенденцию развития производительных сил и на неизбежные результаты этого развития. Для нее будущее мрачно и уныло. Еще меньше хорошего сулит оно мелкому производителю, не желающему расстаться с мечтой о восстановлении гибнущего хозяйства. Только пролетариат с горячим упованием взирает на будущее, только он один является классом-идеалистом, обходящимся и без средневековых суеверий и без идеалистической философии.

Анализ тенденций общественного развития мало того, что наполняет сердце пролетария горячей верой в победу над этим проклятым миром насилия и эксплуатации,— он дает удовлетворение естественному стремлению от несовершенного к совершенному, он обнадеживает разрешением мучительных противоречий общественной жизни. Разрешение противоречий общественного производства грозит гибелью эксплуататорским классам — они вынуждены искать совершенства за пределами земной жизни, в лучшем случае — в эмпиреях идеалистической философии.

Характерно, что и у нас, в России, как везде, идеологи буржуазии из кожи лезут, чтобы затуманить головы идеалистической философией. Перебежчики из социал-демократии начинают именно с того, что объявляют войну борьбе за земные

идеалы и пытаются воскресить или даже выдумать неземные силы (вспомним недавнее богостроительство, богоискательство и прочие попытки ренегатствующей интеллигенции в России).

Борьба за идеалы в наше время — удел единственно пролетариата и его идеологов. Тем самым приходится признать и обратное: человек, ставящий в своей жизни на первом плане борьбу за идеалы, является в силу этого пролетарским идеологом именно постольку, поскольку в его жизни (или в его произведениях, если это писатель) выдвигается на первое место требование борьбы за земные идеалы.

Битва расширяется во времени, вырастает до размеров интернациональной солидарности борющихся всех наций. Нужен план кампании, нужно ясное представление о результатах конечной победы. План кампании определяется изучением процесса развития. Разультаты конечной победы великой битвы намечаются лишь в самых общих положениях: деталей нельзя предвидеть. Но общие положения достаточно ясны, чтобы дать руководящую нить, чтобы блистать в сознании ярким маяком далекой пристани. Только имея перед глазами этот маяк конечной цели, вы не превращаете движение в бесплодную сутолоку.

Люди того класса, который боится глядеть в будущее, назовут вашу цель утопией — не бойтесь слов! Лишь бы ваша «утопия» была плодом добросовестного и беспристрастного изучения тенденции развития производственных сил — можете быть уверены, что в конце концов беспочвенными утопистами окажутся именно ваши трезвые противники, лавирующие, изворачивающиеся, то прячущие голову в песок, как страус, то пытающиеся взлететь в неземную высь на куриных крыльях буржуазной ограниченности!

Лет двадцать тому назад, когда русский марксизм только что появился из подполья, на марксистов обрушились упреки в том, что они отказываются от идейного наследства предыдущих поколений русских борцов за идеалы. Марксистам пришлось отписываться, пришлось выяснять, «от какого наследства мы отказываемся» (Ленин) и «какое наследство мы принимаем» (Потресов). Обвинения против марксистов оказались облыжными. И, выясняя литературную физиономию Щедрина, приходится сказать, что огромную долю щедринского литературного наследства с удовольствием принимают нынешние идеологи пролетариата. <...>

Ольминский М. Салтыков-Щедрин.— По литературным вопросам, с. 62—64.

Поход против М. Горького

Вся буржуазная печать, и либеральная и реакционная, ополчилась против М. Горького. В чем дело? Какое преступление совершил пролетарский писатель?

Жил в России писатель Ф. М. Достоевский. В молодости он был склонен к демократизму и даже отбыл каторгу по политическому делу. Затем круто повернул: стал постоянным сотрудником М. Н. Каткова, отца нынешних черносотенцев. Как у всякого почти писателя, повернувшего слева направо, есть у Достоевского произведение, где он с особенной яростью, с злобою ренегата, клевещет на деятелей освободительного движения и оплевывает их. Это произведение — роман «Бесы».

Есть в Москве Художественный театр. До 1905 года вместе с интеллигенцией и этот театр выражал прогрессивные настроения. Теперь, когда интеллигенция почти поголовно предательствует и ренегатствует, Художественный театр не может не потворствовать ренегатским настроениям, и он решил поставить «Бесов» в переделке для сцены.

М. Горький с 1906 года вынужден жить за границей. Он мало знает теперешнюю Россию; ему трудно представить себе, до какой степени за эти годы переродилось «интеллигентное» общество. И он выступил с протестом против постановки этой пьесы в Художественном театре. Он думал, что его поймут. Он посмел выступить против Достоевского.

И все буржуазно-интеллигентское общество взвыло: заголосила «Речь», всхлипнули «Русские ведомости»; конечно, и «Новое время»[1] не упустило случая. Либералы объединились с нововременцами. Все против М. Горького! Но я не буду говорить ни о либералах, ни о нововременцах. Я остановлюсь только на демократической газете «День».

В «Дне» от 1 октября помещена анонимная статья «М. Горький и Художественный театр». Автор приводит свои беседы с бывшим почти-народником Горнфельдом, почти-марксистом Батюшковым и с никогда ничем не бывшим Ф. Сологубом.

Послушаем этих бывших людей, устами которых редакция «Дня» посрамляет М. Горького. Горнфельд говорит между прочим: «Достоевский велик, несмотря на свою реакционность, несмотря на неблагородство «Бесов» с их злобной карикатурой на Тургенева, несмотря на его антисемитизм, несмотря на болезненные эксцессы его художественного темперамента. *А великое в искусстве несет в себе самоисцеляющую силу.* Все минется — особенно политические и полемические наросты на могучем теле художественного творения; одна правда останется. Этой правды — не только правды познания, но и правды мо-

[1] Газета, всегда держащая нос по ветру, чтобы угодить самодержавному правительству и крупной буржуазии.

ральной — так много в «Бесах», как и во всем Достоевском, что отрицание ее может быть лишь свидетельством о печальной слепоте».

Действительно, «великое в искусстве несет в себе самоисцеляющую силу». Но когда? Безусловно, только тогда, когда «все минется». Да еще, добавим от себя, когда в основе произведения искусства в конце концов лежит человечность, а не человеконенавистничество.

Не станем спорить о том, чего больше в «Бесах» — человечности или человеконенавистничества. Спросим себя только: все ли «минуло» из того, за что превозносили Достоевского тогдашние черносотенцы? Возьмем опять-таки лишь то, на что указывает сам Горнфельд.

Достоевский реакционен, признает Горнфельд. Что же, минула ли уже, отошла ли в прошлое та реакция, которая царила при Достоевском? Горнфельд, очевидно, думает, что отошла в прошлое. Это — центральный пункт, основная причина ренегатства Горнфельдов и остальной интеллигенции.

Несомненно, реакция теперь в меньшей, чем тогда, мере душит буржуазное общество. А каково положение пролетариата, крестьянства? До них нет дела интеллигенции. Интеллигенция готова удовлетвориться подачками и объединиться (если ее поманят пальцем) с реакцией против пролетариата: в этом основная причина как прощения Достоевскому его реакционности, так и озлобления против М. Горького.<...>

Ольминский М. По литературным вопросам, с. 22—24.

Искусство и Ф. Сологуб

Поход против М. Горького, начатый буржуазной печатью, вновь ставит вопрос об искусстве, о ценности произведений искусства самих по себе, независимо от их содержания, то есть вопрос о чистом искусстве. Это — большой вопрос. Всего не скажешь в одной газетной статье. И я хочу лишь на одном-двух примерах показать разницу между чистым и, если хотите, нечистым искусством.

Некрасова еще никто никогда не оскорблял обвинением в служении чистому искусству. Посмотрим же, как относился Некрасов, например, к женщине, выброшенной на улицу.

Нет! Тебе состраданья не встретить,
Нищеты и несчастия дочь!

«Свет тебя предает поруганью»,— в негодовании на этот свет восклицает поэт и спрашивает:

Кто ж защитит тебя? Все без изъятья
Именем страшным тебя назовут:
Только во мне шевельнутся проклятья...

И вы знаете, что поэт от всей души называет эту женщину:

Друг беззащитный, больной и бездомный.

Некрасов — не поэт чистого искусства, а поэт мести и печали, живой крови и той любви, что клеймит злодея и глупца.

Теперь возьмем для сравнения поэта чистого искусства, например Федора Сологуба. Его уже увенчали лавровым венком; ему современники «при жизни памятник готовят». Как же относится Сологуб к «другу беззащитному»? Вот целиком его стихотворение:

Три девы

На улице столичной
Стоял кирпичный дом,
И жил весьма приличный
Народ, конечно, в нем.
В мансардочке унылой
Три девы жили там.
Им очень близко было
К веселым небесам.
Блондиночка курсистка,
Шатеночка модистка,
Брюнеточка садистка,—
Три девы жили там.
Не злились, не бранились,
Любили свой чердак.
Немножко веселились,
Трудились кое-как.

Курсистка не спешила
На лекции ходить,
Модистка не любила
Под праздник долго шить,
Садистка же садила
Прекрасные цветы
И юноше внушила
Любовные мечты.

Курсистка, что ни праздник,
Ходила в Эрмитаж.
Сосед ее — лабазник
За нею шел туда ж.
На нем пиджак лиловый,
На ней пунцовый бант
И прочие обновы
Там видывал Рембрандт.

Модистка завивалась
И, в зеркало взглянув,
Под праздник отправлялась
В театр веселый «Буфф».
Встречал там эту дуру
Любитель-фотогра́ф,
Для снимочков натуру
В модистке отыскав.

Садистка с инженером
В семейный мчалась сад,
Училась там манерам
И ела виноград.
Она была бы рада
В саду и спать меж роз,
Но инженер из сада
Ее на дрожках вез.

Вот в том и вся отрада
Тем девушкам дана!
Чего ж еще им надо,
Какого же рожна?

В этом стихотворении перед вами во всей красе поэт «чистого искусства» Сологуб — не то подвыпивший буржуазный саврас, не то плюгавый и похотливый «культурный» старикашка,— во всяком случае, представитель того «света», который «предает поруганью» «беззащитного друга».

Стихотворение «Три девы» — грязное в нравственном отношении произведение. Но не удивляйтесь, читатель, этому: все-таки оно — произведение «чистого» искусства. С названием здесь произошло то же, что и с названием политических партий: грязь свойственна «чистому» искусству в не меньшей мере, чем коварство и корысть, неправда и неправота свойственны «*правым*» политическим партиям.

Но, конечно, не во всяком произведении чистого искусства непременно имеется грязь.<...>

<...>Люди, перебегающие из стана «погибающих за великое дело любви» в стан «ликующих, праздно болтающих, обагряющих руки в крови», обыкновенно становятся ярыми поклонниками чистого искусства.

Благоговея богомольно
Перед святыней красоты,—

они успешнее гасят свою мысль, убивают в себе остатки честности и достигают забвения о тех, кто погибает.

Но, повторяю, вопрос о влиянии чистого искусства — вопрос очень сложный. Ведь, например, сознательный рабочий и без подсказки почувствует связь между «розами» на лицах детей эксплуататора и бескровностью лиц детей пролетария. Точно так же рабочий, естественно, испытывает чувство гадливости по отношению к слюнявому Сологубу с его «шатеночкой модисткой» и легче поймет тот мир, что венчает лаврами Сологуба.

Однако действительное удовлетворение пролетарий получит не от описания того, как помещичьи дочки «розами цветут», а, скорее, от «музы мести и печали», повествующей о том, как «девок розгами секут».

Поклонники чистого искусства считают, например, Некрасова стоящим вне пределов искусства, и тем самым уже они

дают нам право делать между деятелями искусства выбор, производить чистку в ворохе произведений искусства и признавать ценными лишь те из них, которые мы сами, по размышлению и чувству, считаем для себя ценными.

Произведя такую чистку, мы — даже уже не соглашаясь с Виктором Гюго, будто искусство дает свободу,— все же с неизменным волнением будем перечитывать его гимн искусству:

Искусство — молния средь бури;
Оно же — ясный блеск лазури,
Когда уж нет на небе туч!
И как звезда в нем золотая,
Чело народа украшая,
Искусство — славы яркий луч!
Искусство — гимн земли священной;
Звучит тот гимн по всей вселенной!
Пленяет город им леса,
Пленяет юноша им деву,
И вторят дивному напеву
Любви невинной голоса.
Искусство — мысль; и в край из края
Стремясь и цепи разбивая,
Повсюду свет ее проник.
Порабощенному народу
Искусство вновь дает свободу,
Народ свободный им велик!

Ольминский М. По литературным вопросам, с. 26—27, 28—29.

Ф. Сологуб и мировая война

К вопросу о германской культуре Федор Сологуб вплотную подошел в статье «Мира не будет». Автор статьи, не всегда одобряемый в либеральной печати, пользуется большой популярностью среди буржуазной интеллигенции новейшей формации; вместе с тем он отличается способностью угадывать настроения этой интеллигенции. Поэтому настроение Сологуба, очевидно, является показателем и настроения широких слоев русской интеллигенции.

Ф. Сологуб издевается над мыслью, будто война до конца необходима только для сокрушения германского милитаризма; причина борьбы лежит глубже: «Германец и русский так отличны один от другого, словно они живут на разных планетах». Теперь они вступили в борьбу, которая будет измеряться столетиями. Для русских это — борьба за национальное самоутверждение, за самое право на жизнь; поэтому они поставлены в необходимость не только победить, но и раздавить Германию. Германия — совершенно другой, сравнительно с нами, мир. «Против нашей восточной, мистической, религиозной души встала воплощенная в Германии механизованная душа анти-

христианская, рационализованная по-машинному, душа без вещих видений и прозрений, но с необычайною силою материализма, душа язычников Гёте, Канта, Ницше и всех этих бесчисленных блестящих, но холодных умов». Понятно, что пруссаки разрушают католические соборы: ведь они ничего не говорят их «лютеранскому рассудительному чувству».

Забыв, что в Германии имеются и католики, записав этих католиков в нехристей заодно с лютеранами, Ф. Сологуб призывает Россию сказать миру свое новое слово. «Материя и сила — вот что видит в мире германец, и совсем иное видит в мире наш мистический Восток, от которого должен сиять миру свет спасения». Должны выработаться новые русские поколения, свободные от европеизма, «не зараженные холопским преклонением перед тевтонскою материальною культурою». И для этих поколений мы должны работать над «возвеличением и воскрешением русской и иных славянских и восточных культур».

Что Ф. Сологуб не остался одиноким, что голос его не прозвучал в пустыне, это доказывается уже одним тем, что звезда этого писателя нисколько не померкла в глазах русской интеллигенции после напечатания статьи «Мира не будет». Но только через год, на съезде правых организаций, состоявшемся под руководством Маркова 2-го, Дубровина, Маклакова и Щегловитова, правые выставили, в соответствии с желанием Ф. Сологуба, требование признать протестантизм состоянием языческим, что доказывают немцы служением золотому тельцу, милитаризму и жидовству. На этом основании правые потребовали изгнания протестантов со всех государственных должностей и запрещения протестантам держать православную прислугу. Жидовство и германизм, по мнению правых, зиждутся на одних и тех же основаниях. Таким образом, столетняя война, которую проповедует Ф. Сологуб, может считаться окончательно объявленной только с ноября 1915 года, со времени съезда правых организаций при министре внутренних дел А. Н. Хвостове.

Ольминский М. По литературным вопросам, с. 29—30.

По поводу одного рассказа

На днях в «Новой рабочей газете» был напечатан рассказ Н. Тасина «Гришка — социал-демократ». Уголовный арестант Гришка рассказывает, как он сидел когда-то в одной камере с политическими и как социал-демократы старались залучить его в свою партию. В рассказе Гришки кое-что верно (например, о том, как заключенные социал-демократы помогают друг другу), но эта капля правды тонет в массе вранья.

Фельетон Н. Тасина вызвал протесты читателей. Один из этих протестов напечатан в «Правде труда»: тт. булочники, авторы протеста, считают, что рассказ Н. Тасина «по духу своему направлен против социал-демократии, что таким рассказам место в черносотенной газете».

Несомненно, что ни Н. Тасин, ни редакция «Н. Р. Г.» не ожидали такой оценки рассказа. И я думаю, что у них и в мыслях не было путем этого рассказа бороться против социал-демократии. Получается недоразумение, и, я думаю, недоразумение гораздо более серьезное, чем кажется с первого взгляда. Это — лишь одно из мелких проявлений одного большого «недоразумения» последних лет.

Теперь это факт всем известный, что буржуазные «интеллигенты» ушли от рабочего движения; а в 1905 году они кишмя кишели в нем. Каким образом, в каких литературных формах произошел этот отлив? Отдельный человек может совершить измену и предательство, ничем не прикрашивая своего поступка. Но для целого общественного слоя, да еще для умственно развитого, необходимы мостики и прикрасы, чтобы и самое предательство было как бы не предательством, а служением чему-то высокому.

Таким мостиком или прикрасой издавна являлась в истории теория чистого искусства, искусства для искусства. По этой теории, на первом плане должно быть не содержание, а форма. И превыше всего ценится «талант». Талантливо — это и значит, по теории чистого искусства, прекрасно, благородно, возвышенно. А в какую сторону направлен талант — до этого, дескать, нам нет дела. И вот в литературе недавних лет читатели стали ценить «только талант». А талантливыми считались как раз те произведения, которые помогали совершить предательство без лишних укоров совести.

Началось дело с восстановления доброго имени (с реабилитации) Иуды Искариота. Рассказ понравился интеллигенции, уже готовой в душе на иудино дело. После этого большим грязным потоком полилась иудина беллетристика. Напомню немногое.

Арцыбашев в «Санине» оплевывает всякое общественное дело и, по существу романа, ставит лозунг «Водку и девку!» на место лозунга «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!». Над свежей могилой социал-демократа Арцыбашев говорит: «Одним дураком меньше стало!» И интеллигенция захлебывалась от восторга, читая «Санина», до небес превознося «талант» Арцыбашева.

За Арцыбашевым Сологуб в «Навьих чарах» старается изобразить собрания и митинги освободительной эпохи 1905 года на манер так называемой «собачьей свадьбы». Винниченко приравнивал революционеров к ворам и проституткам (рассказ «Купля»). Куприн вещал, что сокращение рабочего дня

поведет к тому, что все человечество сопьется и передерется «в радостно-пьяном безумии» («Королевский парк»)[1].

Почти все беллетристы, чтобы оплевать социал-демократию и пощекотать похоть читателей, рисовали в голом виде социал-демократок — непременно «членов комитета» (Куприн, Сологуб и др.). А предательствующая интеллигенция читала все это и восхищалась «талантом» — только будто бы талантом!

Рядом со злобным оплеванием освободительного движения со стороны беллетристов шло зубоскальство и наглый смех со стороны фельетонистов и стихотворцев. Вспомните «Сатирикон»! Доходило до того, что даже в редакцию «Звезды» осенью 1911 года один фельетонист принес свое зубоскальство по случаю истории в каторге, стоившей жизни Сазонову и многим другим заключенным (понятно, что этот фельетонист получил от ворот поворот).

Наглый смех этот вызвал в свое время горячий протест со стороны Максима Горького. В своей статье М. Горький приводит и один из образцов этого подлого остроумия, которое может рассмешить только человека с иудиной душой или в лучшем случае человека безнадежно тупого. Вот этот образчик:

Ах, Иуда! злой Иуда!
Продал за тридцать Христа!
Поступил ты очень худо:
Мог бы взять не меньше ста!

Понятно, что иудиным душам поклонников Сологуба, Арцыбашева, Винниченки и компании такое остроумие было как раз по сердцу; для них уже не было вопроса, продать или не продать, а оставался только вопрос, как бы продать подороже...

В наши дни интеллигенция прошлого десятилетия уже закончила свой процесс ухода от рабочих и потому не нуждается более в «талантливом» оплевании освободительного движения. Поблекла звезда Арцыбашевых и Винниченок. И только, как бледные отзвуки недавнего разгула, появляются произведения вроде «Хаоса» Минского или «На ущербе» Р. Григорьева. Но среди беллетристов остались по традиции навыки «чистого искусства» и неуместного, бесцельного зубоскальства.

Возвращаясь к рассказу Н. Тасина, мы прежде всего спросим: правы ли товарищи булочники, говоря, что этому рассказу место в черносотенной газете? Я вновь перечитал рассказ, и — увы! — приходится признать, что во всем рассказе нет ни одной фразы, которая могла бы помешать черносотенной редакции напечатать этот рассказ у себя в газете.

Рядом с беспредметной «красотой» имеется в рассказе Н. Тасина и материал для беспардонного зубоскальства — вроде ко-

---

[1] Почти все такие произведения «искусства» печатались в журналах и сборниках, раньше носивших социал-демократическую окраску, главным образом в журнале меньшевика Ник. Ив. Иорданского.

верканья слова «социал-демократ» в слово «социал-домокрад» и возбуждения похоти по отношению к социал-демократке (непременно «члену комитета»): «Господи, думаю, вот бы с такой поамуриться, полжисти не пожалел бы».

Но, несмотря на все это, было бы несправедливо приписывать злостные намерения Н. Тасину или редакции «Новой рабочей газеты». Тут не злостное намерение, а отрыжка недавнего прошлого: дело в том, что иудиной беллетристикой увлекались в свое время не только люди с иудиной душой. Иные увлекались по недоразумению: в иудином деле они были склонны видеть какое-то новое слово.

И маленьким отзвуком этого большого недоразумения явился рассказ Н. Тасина «Гришка — социал-демократ». Н. Тасин хотел быть служителем «чистого искусства», хотел скрыть свое отношение к рассказу Гришки, хотел быть «объективным». А получилось то, что рассказ вносит смуту в умы тех читателей, которые мало знакомы с социал-демократией. Н. Тасин только в одном месте оговаривает, что Гришка врал (будто ему назначили 100 рублей в месяц). Неосведомленный читатель вправе подумать, что во всем остальном Гришка не врал.

И нужно пожалеть, что редакция «Н. Р. Г.» не приняла этого во внимание. Лозунг чистого искусства обычно является лишь прикрытием для рыцарей мракобесия, реакции и предательства.

Ольминский М. По литературным вопросам, с. 33—36.

Н. К. КРУПСКАЯ

О пролетарской культуре

Что такое пролетарская культура и какие условия необходимы для ее развития?

Культура какой-нибудь исторической эпохи означает весь уклад общественной жизни в данный промежуток времени. Мы говорим о первобытной, о древней, о средневековой, о буржуазной культуре. Каждая из этих культур имеет свою определенную физиономию.

Когда мы говорим о первобытной культуре, пред нами встает картина неустанной, жестокой борьбы человека с природой, картина первобытного коммунизма как единственно возможной для того времени формы общественной жизни.

Когда мы говорим о древней культуре, мы подразумеваем под этим общественный строй, основанный на рабстве, на полном попрании личности раба, с одной стороны, и на процветании науки и искусства, утонченной роскоши и разврата в среде рабовладельцев — с другой, и т. д.

Одним словом, под культурой той или иной исторической эпохи мы подразумеваем не одну какую-либо область общественной жизни в отдельности, как-то: искусство, религию и пр., а весь уклад общественной жизни в целом.

Культура данной эпохи — это как бы фотографический снимок общественной жизни того времени. История данной эпохи — это описание цепи последовательных событий, так или иначе меняющих общественный уклад, это как бы кинематографический снимок прошлого.

Вглядываясь в историю культуры, мы видим, что с того момента, как общество разделилось на классы, господствующий класс всегда накладывал свою печать на весь общественный строй. Он творил формы общественной жизни, и его господство покоилось не только на физической силе, но и на идейном влиянии.

Когда раб полагал, что рабство есть божье установление, что сам господь бог повелел одним быть век рабами, а другим господами и что только перед богом все равны, он всецело находился под идейным влиянием рабовладельца.

Когда пролетариат идет на братоубийственную бойню, оправдывая войну доводами шовинизма, он всецело стоит на точке зрения империалистической буржуазии.

У господствующего класса имеется тысяча путей, чтобы навязать свое мировоззрение, свою культуру массам. Это мировоззрение прививалось массам путем всего строя государственной жизни, через посредство печати, школы и т. п.

В настоящее время господствующей культурой является культура буржуазная. Буржуазия сумела пропитать своим духом широкие слои населения, она отравила им не только мелкую буржуазию всех видов и сортов, но и значительную часть пролетариата. Мы видим, как трудно европейским рабочим высвободиться из-под влияния буржуазии, которое так сильно, что вновь и вновь захлестывает мертвой петлей поднимающуюся революцию.

В России буржуазная культура, пришедшая на смену культуре дворянско-помещичьей, менее глубоко въелась в массы; поэтому, может быть, и было в России легче, чем где-либо, поднять восстание против буржуазии, отделаться от ее идейного влияния.

Но значит ли это, что у нас господствует уже культура пролетарская? Конечно, нет.

Русский пролетариат ясно осознал, что буржуазия эксплуатирует его, он сбросил ее господство, он ломает все формы старой власти: уничтожил полицию, старые суды, старые формы управления страной; он стремится уничтожить влияние буржуазии, ограничивая свободу буржуазной печати, отменяя пропаганду буржуазных идей устами находившегося на службе у буржуазии духовенства... Он ломает старое, ломает старую буржу-

азную культуру, но своей пролетарской культуры он еще не создал, он только приступает еще к ее строительству. Первые шаги его по этому пути чрезвычайно трудны. Строить жизнь ему приходится неумелыми, неопытными руками. Еще так недавно был он отстранен от всякого активного участия в строительстве жизни. Где же взяться опыту, уменью! Но «место дает разум», говорит немецкая пословица, и пролетариат научится понемногу искусству организации общественной жизни.

Сейчас самое тяжелое время: старое разрушено, а новое еще нащупывается только, и в общественной жизни царит неурядица, разруха. Но это лишь неизбежный переходный период. С каждым днем у пролетариата будет больше опыта, организация его будет становиться лучше, стройнее. И когда он сумеет по-своему сорганизовать жизнь страны, тогда только будет заложен фундамент пролетарской культуры, только тогда она выкристаллизуется, приобретет свою определенную личину.

Теперь очень много говорят о пролетарской культуре, причем под пролетарской культурой разумеют устройство рабочих, театральных и певческих кружков, клубных развлечений, печатание рассказов, писанных рабочими, и т. д. Все это очень хорошее дело, но это не пролетарская культура — в лучшем случае это ничтожная, микроскопическая частица общей пролетарской культуры. Не в ней теперь центр тяжести — центр тяжести в создании новых форм общественной жизни, которые помогли бы развиться пролетарской культуре и распространить свое влияние на все население. Если это удавалось культуре буржуазной, тем более удастся культуре пролетарской. А укрепление пролетарской культуры, распространение ее влияния на все население есть необходимое условие осуществления социализма. Социализм возможен будет лишь тогда, когда в корне изменится психология людей. Изменить ее и является задачей, стоящей перед нами.

Н. К. Крупская об искусстве и литературе, с. 79—81.

Несколько слов о Пролеткульте

Буржуазия сумела сделать из просвещения орудие духовного порабощения пролетариата. При помощи школы, прессы, кинематографа и прочего она старалась пропитать пролетариат своим духом, навязать ему свою, буржуазную идеологию, свою, буржуазную этику, свой, буржуазный подход к каждому вопросу.

Поэтому до Октябрьской революции создание Пролеткульта, который бы рука об руку с Коммунистической партией вскрывал на каждом шагу буржуазную подоплеку навязываемой пролетариату идеологии искусства, было рационально.

Октябрьский переворот передал всю власть в руки трудящихся. Пролетариат получил возможность строить дело народного образования так, как он считал нужным, получил возможность вытравлять в этой области все, что он считал буржуазным.

Тут Пролеткульт мог бы сыграть крупную и почетную роль. Он мог бы оказать серьезное влияние на всю постановку дела народного образования, развернуть по всей линии борьбу с пережитками буржуазной идеологии, буде таковые еще остались.

Но Пролеткульт пошел по неверному пути. Он заявил, что задача его — не массовая работа, а работа по выработке элементов пролетарской культуры. Это своего рода лаборатория, в которой пролетариат сумеет выявить настоящий пролетарский подход к науке и искусству, создать в творческом процессе новую науку и новое искусство.

Поскольку Пролеткульт не мог изолировать себя от окружающей среды, он не мог выдержать своего лабораторного характера. Когда кругом массы рвутся к знанию, жадно ловят каждую крупицу знания, когда искусство творится массой, невозможно замкнуться от масс, отказаться от массовой работы, уйти в сень под елью.

Но, превратившись в организацию, ведущую работу среди масс, Пролеткульт не в состоянии был оградить себя от наплыва интеллигентских и мещанских элементов, заявлявших себя носителями пролетарской культуры.

И Пролеткульт превратился в самую обычную просветительную организацию, мало чем отличающуюся и по методу работы и по классовому своему составу от организаций Наркомпроса. А поскольку он претендовал на независимость, на название «пролетарской» организации, он становился на путь конкуренции с учреждениями Наркомпроса. Лаборатория превратилась в завод, конкурирующий с заводом Наркомпроса. Создалось крайне ненормальное положение, особенно в провинции. Я не стану приводить примеров из этой области — всякий знает по опыту, что учреждения Пролеткульта на девять десятых не носят лабораторного характера.

Является вопрос, можно ли вообще вырабатывать лабораторным путем элементы какой-нибудь культуры. Новая культура вырастает в борьбе со старой культурой, под влиянием общих политических и экономических условий. Надо дать только возможность выявляться и в области искусства новой, создаваемой жизнью коммунистической культуре.

Поскольку Пролеткульт путем организации общедоступных студий и прочего создает условия, благоприятные для выявления этой коммунистической культуры, постольку работа Пролеткульта плодотворна.

Но эта работа является частью работы Наркомпроса — ее составной частью. Поэтому важно, чтобы работа Пролеткульта

не протекала где-то в стороне, а велась в полном контакте с общими учреждениями Наркомпроса. Сейчас особо горячие сторонники Пролеткульта говорят: «Вы насаждаете буржуазную культуру — мы насаждаем культуру пролетарскую». Это неверно: и Наркомпрос и Пролеткульт борются с буржуазной культурой. И тут не должно быть противопоставления работы, это должны быть части одной и той же работы. Пролеткульт должен войти в общую организацию Наркомпроса.

Поскольку в настоящее время вся политико-просветительная и культурная работа среди взрослого населения в силу постановления последней сессии ВЦИК будет сосредоточена в едином органе — Главполитпросвете, эта работа, естественно, будет распадаться на три секции: на работу среди пролетариата, на работу среди крестьянства и на работу в Красной Армии. Если бы Пролеткульт примкнул к секции работы среди пролетариата и взял на себя лабораторную часть этой работы, тогда и состав работников Пролеткульта стал бы носить, вероятно, более классовый характер.

Теперешнее положение дела, во всяком случае, ненормально, и поэтому на последнюю конференцию Пролеткульта ЦК РКП (б) внес следующую резолюцию, которая и была принята фракцией Пролеткульта.

Вот эта резолюция: «В основу взаимоотношений Пролеткульта с Наркомпросом должно быть положено, согласно резолюции IX съезда РКП, теснейшее сближение работы обоих органов.

Творческая работа Пролеткульта должна являться одной из составных частей работы Наркомпроса как органа, осуществляющего пролетарскую диктатуру в области культуры.

В соответствии с этим центральный орган Пролеткульта, принимая активное участие в политико-просветительной работе Наркомпроса, входит в него на положении отдела, подчиненного Наркомпросу и руководствующегося в работе направлением, диктуемым Наркомпросу РКП.

Взаимоотношения местных органов — наробразов и политпросветов — с пролеткультами строятся по этому же типу: местные пролеткульты входят как подотделы в отделы народного образования, руководствуясь в своей работе направлением, даваемым губнаробразами, губкомами РКП. ЦК дает директивы органам РКП и Наркомпросу создавать и поддерживать условия, которые обеспечивали бы пролетариям возможность свободной творческой работы в их учреждениях».

Будем надеяться, что эта резолюция послужит началом установления более нормальных отношений между Наркомпросом и Пролеткультом и вольет их совместную работу в более правильное русло.

Н. К. Крупская об искусстве и литературе, с. 81—84.

Пролетарская идеология и Пролеткульт

Что идеология пролетариата отлична от идеологий других классов — это несомненно. Отсюда, однако, не вытекает, что в эпоху диктатуры пролетариата последний должен замыкаться в себе, противопоставлять себя государству и строить свои «сектантские» культорганы. Это не пролетарская позиция.

В «Правде» от 27 сентября помещена статья т. Плетнева «На идеологическом фронте», имеющая подзаголовок «Цели и задачи Пролеткульта». Статья написана очень интересно и талантливо, но правильные мысли в ней смешаны с ошибочными.

У каждого класса своя идеология. Пролетарская идеология совершенно не похожа на идеологию буржуазную, резко от нее отличается. Это вернее верного. И поскольку это говорит т. Плетнев, он совершенно прав.

Нельзя понимать идеологию слишком элементарно. В понятие идеологии входят и мораль, и искусство, и наука. Никто не станет отрицать, что мораль буржуазная и мораль пролетарская отличаются самым резким образом. Легко доказать также, что искусство носит яркий классовый характер: и запас образов, и их содержание, и комбинация их совершенно различны у буржуазного представителя искусства и у представителя искусства пролетарского. Различны переживания, чувства того и иного, различен подход к искусству. Насчет науки дело обстоит много сложнее. Бесспорно, что в области общественных наук есть буржуазная наука и есть наука пролетарская. Оценки общественных явлений у буржуазии и у пролетариата совершенно иные. Иначе обстоит дело в области точных наук. Точные науки покоятся на многовековом опыте человечества в области овладения силами природы. Данные этих наук проверены опытом, ежедневно подтверждаются практикой и дают человеку громадную по сравнению с прошлыми веками власть над природой, и выбрасывать за борт эти достижения науки было бы смешно и дико. Конечно, сейчас и точные науки используются в интересах буржуазии, являются достоянием небольшой группы специалистов. Пролетариат, овладев наукой, сделает ее достоянием широких масс, сделает ее более усвояемой, отделив существенное от несущественного, разовьет целые новые области точных наук, в развитии которых не была заинтересована буржуазия, но в развитии которых заинтересован пролетариат, заинтересовано все человечество. Только в этом смысле можно и следует говорить, что и точные науки могут носить на себе печать определенного класса.

Далее, т. Плетнев прав, что мир нельзя завоевать только оружием, силой, а надо завоевать его и идейно, надо преодолеть старую буржуазную культуру, старую буржуазную идеологию.

Не тут корень разногласий. Можно быть убежденным сторонником всех этих идей и в то же время быть противником Пролеткульта.

В странах, где пролетариат остается еще классом угнетенным, где буржуазия стоит у власти,— там дело обстоит просто. Пролетариат ведет борьбу с буржуазией, и в первую очередь борьбу идейную. Противопоставление пролетарского искусства, пролетарской культуры искусству буржуазному, культуре буржуазной является в этих условиях делом крайне необходимым, одним из главных орудий борьбы. В обстановке буржуазного государства лозунг «Пролетарская культура» — лозунг боевой, это лозунг борьбы. Лозунг «Пролетарская культура» в буржуазном государстве — вещь весьма революционная. Пролеткульты в Америке, в Германии, в Англии и т. п. можно только приветствовать.

Но как дело обстоит у нас? У нас создалась такая ситуация: в стране, где пролетариат был относительно слаб и численно и с точки зрения классовой выучки, он благодаря стечению исторических обстоятельств взял в свои руки власть. Для чего он брал эту власть? Для того чтобы создать себе привилегированное положение, сладкое житье? Чтоб угнетать другие классы? Конечно, нет. Он взял власть для того, чтобы уничтожить всякую эксплуатацию, всякое угнетение, перестроить общество по-своему, уничтожить деление общества на классы и тогда перестать существовать как класс. Разбив старую государственную машину, старый угнетательский аппарат, пролетариат должен использовать все средства, чтобы и идейно завоевать влияние, убедить других, добиться всеобщего признания своей идеологии.

Одним из способов убедить является искусство, особенно сильно влияющее на эмоциональную сторону. В жизни трудящихся искусство играет совершенно особую роль. Рабочий мыслит обычно образами, и поэтому самое убедительное для рабочей массы — это художественные образы. Эту сторону дела особенно ясно показала революция. В ней, в демонстрациях, процессиях, на фронтах — всюду, где выступала масса, было очень много театральности, не искусственной, напыщенной, а естественной, революционной театральности. Но революция же дала почувствовать, что настоящего пролетарского искусства еще нет, есть лишь немногие произведения в искусстве, отражающие пролетарскую идеологию, пролетарские переживания, стремления, идеалы; потребность в настоящих пролетарских произведениях искусства была очень велика, произведения буржуазного искусства не могли быть вставлены в раму революции — ее приходилось затягивать просто красной тканью.

Как создать то новое искусство, которое на $^{9}/_{10}$ осталось в нетях в момент революции и которое так насущно необхо-

димо? И тут Пролеткульт вступил на совершенно правильный путь: надо открыть рабочим путь к искусству, надо дать возможность овладеть музыкальной, театральной, пластической и другой техникой, не овладев которой нельзя создать произведений искусства. Но мало овладеть старой техникой, надо пропустить ее через горнило пролетарской мысли, внести в нее свое — нужны пролетарские студии, нужно много хороших студий, создающих для пролетариев возможность овладеть предпосылками творческой деятельности — техникой и сознательным (сознательным с точки зрения пролетариата) отношением к искусству.

Поскольку это делает Пролеткульт, он делает большое, нужное пролетарское дело. Это — десница Пролеткульта. Перейдем теперь к его шуйце.

В студиях должен царить дух критического отношения к буржуазному искусству; надо, чтобы студиец научился отличать, что надо и чего не надо брать из буржуазного искусства, научился понимать и новейшие формы буржуазного искусства — искусства периода упадка. Надо, чтобы студия воспитала в нем отвращение к идейной бессодержательности, искусственности, фальши, крикливости этих форм периода упадка буржуазной идеологии. И вот мы видим, что в студиях Пролеткульта нет этого критического отношения к буржуазным формам искусства, и то, что является признаком разложения, упадка, вырождения, провозглашается истинным пролетарским искусством, зачатки пролетарского искусства отдаются в плен буржуазному искусству. Это первое.

Второе: произведение искусства не потому бывает пролетарским, что творцом его является тот или иной пролетарий по рождению, а потому, что оно проникнуто пролетарской идеологией. Не всякий пролетарий достаточно сознателен, не всякий является носителем пролетарской психологии, пролетарской идеологии, есть пролетарии, насквозь проникнутые мещанской идеологией, пролетарии, которым чужды пролетарские идеалы, пролетарская дисциплина и выдержка. Мало одного пролетарского происхождения, надо пролетарию осознать еще свои классовые задачи, надо выработать у себя классовое сознание. Эту сторону дела замалчивает Пролеткульт, провозглашая каждое произведение рабочего произведением пролетарским. И получается невольная, может быть, но все же демагогия.

Третье: нельзя «высидеть» пролетарское искусство, искусственно создать его, можно только расчистить ему дорогу. Вырасти же оно может только из жизни. Чем глубже будет понимание этой жизни, чем сильнее переживания художника, тем полнее отразится это на его произведениях. Нельзя уйти от жизни, от борьбы, закрыть глаза на окружающее, отгородиться от всего непролетарского. А Пролеткульт именно и проповедует отгораживание, замыкание в себе.

Четвертое: пролетариат брал власть, чтобы переделать все общество из классового в бесклассовое. Буржуазия, будучи господствующим классом, накладывала печать своей идеологии на все классы, в том числе и на пролетариат. Теперь это должен стремиться сделать пролетариат. В его руках такое могучее средство идеологического влияния, как государство. Благодаря ему пролетариат имеет тысячи возможностей широко распространять свое влияние на все слои общества, перевоспитывать их, разрушить их классовую психологию. А как подходит к этому вопросу Пролеткульт? «Государство,— говорит он,— оно не чисто пролетарское. Его дело — заботиться о всех классах. Пусть оно насаждает культуру (дело полезное), но эта культура не пролетарская, и нам, пролетариям, на это дело нельзя тратить своего времени и энергии. Нам надо отгородиться от всех непролетарских элементов, обособиться, создать для себя свою, чисто пролетарскую, белоснежную культуру. Эта классовая культура будет непонятна другим классам, другим слоям общества, у которых другая, далекая от пролетарской, психология». Вот тут-то и зарыта собака. Тут-то и кроется корень наших разногласий с Пролеткультом. Мы берем на себя смелость утверждать, что это не пролетарская точка зрения.

Пролетарская точка зрения иная. Пролетариат думает не о том, как бы ему обособленно устроиться в классовом обществе, выработать свое обособленное мировоззрение, свое обособленное искусство. Пролетариат видит свою миссию не в этом, а в уничтожении классового общества, в организации разумной, счастливой жизни для всех и каждого, в такой организации общества, в которой не будет ни пролетариата, ни буржуазии. Такому пониманию миссии пролетариата мы учились из «Коммунистического манифеста», написанного Марксом и Энгельсом еще в 1847 году. И не видим причины менять своей точки зрения. В момент, когда трещат устои классового общества, когда идет самая отчаянная борьба между старым и новым порядком, заботиться о том, чтобы где-то в сторонке получить чистую разводку пролетарской культуры — а к этому сводится работа Пролеткульта,— значит идти вразрез с пролетарской идеологией. Идеи, проповедуемые Пролеткультом, его вечное противопоставление себя завоеванному пролетариатом государству, противопоставление себя всем другим классам, с которыми он боится якшаться, хотя бы это и были трудящиеся, и идеологией которых, несмотря на это, он заражается, мы считаем сектантскими, непролетарскими, а поэтому боремся с ними.

Н. К. Крупская об искусстве и литературе, с. 84—88.

Из статьи «Главполитпросвет и искусство»

<...>Почему Россия превращается в какие-то своеобразные Афины?

Революция всколыхнула массы до самых глубоких низов, стала ломать, крушить все привычные отношения, давала и дает на каждом шагу примеры неслыханного героизма, но иногда и примеры неслыханной низости, продажности, растерянности... Революция подействовала самым сильным образом на эмоциональную сторону жизни, пробудила в массах ряд порывов, ряд неясных, неосознанных чувств, раскидала зародыши коммунистических инстинктов, взбудоражила, встряхнула низы. Отсюда и тяга к искусству, отсюда и стремление изобразить при помощи искусства то, что делается в душе.

Задача Наркомпроса была из искусства создать своего рода резонатор, усиливающий все коммунистическое, все коллективистическое, бодрое, все прекрасное, что поднято было в душе масс революцией; задачей искусства было подойти как можно ближе к массам, найти формы, наиболее доступные, понятные низам, формы, соответствующие жизненным условиям масс, глубоко их захватывающие...

Я боюсь, что Наркомпрос не сделал из искусства того могучего орудия воспитания коммунистических чувств, организации их, укрепления их, каким должен был его сделать. Вернее, не мог. Выходцами из каких классов были в своем большинстве представители искусства? Или из буржуазии, или из интеллигенции, обслуживающей идейно буржуазию. И потому масса деятелей искусства осталась чужда революции и в лучшем случае думала о том, как бы пронести невредимо через бурю революции старые ценности. Но эти старые ценности искусства в значительной своей части отражали чувства и настроения, совершенно чуждые массам, слагавшиеся в совершенно иное время, в другой классовой среде. На сцену выдвинулись с особой силой футуристы — выразители худших элементов старого искусства, низводящие искусство на низшую ступень, превращающие его из выразителя человеческих чувств в выразителя ощущений, притом крайне ненормальных, искаженных. Трактуя в душе массы как скопище существ, не могущих подняться до уровня человеческих мыслей и чувств, футуристы утверждали, что их искусство наиболее близко и понятно массам.

Но какое же направление действительно близко массам? Тут нужны искания, проверка достижений в области формы, отношения к этим формам массы. Что ближе массам: реализм, импрессионизм, символизм, романтизм и т. д.? Это надо постараться проверить опытом. Конечно, коммунистическое содержание может быть вложено в каждую из этих форм.

Важно определить, для каких слоев населения какие формы ближе, понятнее. Есть, например, прекрасная картина: капитал изображен в виде отвратительного, хищного чудовища, жадными, ненасытными глазами впившегося в свою жертву — рабочего (человеческая фигура, скованная цепями) и обхватившего ее своими отвратительными лапами. Содержание картины символическое, несомненно оно классовое, но понятна ли такая картина массам? <...>

Н. К. Крупская об искусстве и литературе, с. 89—90.

Из статьи «Внимание изобразительному искусству в школе»

<...> Изопреподавание должно вооружить ребенка первой ступени умением отображать в живых образах виденное, свои представления об этом виденном. Схватывать основное, характерное, взятое в реальных связях должны учить мы ребят первой ступени.

Вторая ступень (12—15 лет) охватывает переходный возраст, когда у подростков чрезвычайно сильно стремление к анализу. Это сказывается и в рисунках. Суммарное изображение начинает не удовлетворять. Подростки сосредоточивают внимание на деталях, на вырисовывании их — вопреки футуристам, которые считают, что вредно и не нужно учить точности отображения, не хотят давать ребятам теорию перспективы. Пусть ребята рисуют вкривь и вкось, что за беда. Косой рисунок еще лучше может передать настроение. Но техника требует именно точности. Нельзя учить точности на кривых рисунках. Борьба за технику диктует серьезную борьбу, в частности, с футуристическими уклонами в преподавании рисования. От ремесленнического копирования лучше всего будет страховать правильное обучение изоискусству с первой ступени, умение понимать художественные произведения, привычка брать вещи в их реальных связях и опосредствованиях, в их развитии, чему должна с первых шагов учить советская школа всей системой своей воспитательной работы с ребятами. Футуристы говорят: «Точности изображения пусть учит черчение, задачи искусства другие». Это не верно. Это просто желание отмахнуться от требования, выдвигаемого жизнью. Одного черчения мало — нужна точность образного мышления. И вторая ступень должна особо заботливо вырабатывать зрительную память, уметь видеть, замечать, мысленно комбинировать. Первый раз пойдут ребята на завод — ничего не увидят, не запомнят, не смогут нарисовать. На следующий раз кое-что уже увидят и запомнят, а потом научатся схватывать и отображать очень точно все необходимое. Это, конечно, зависит от того, насколько хорошо поставлено политехническое

образование, насколько умеют преподаватели осмыслить для ребят производственные процессы. В этом осмысливании, а не в простом приобретении навыков — гвоздь политехнического образования. Рисунок теснейшим образом связан с глубиной понимания, с представлением человека о предмете.<...>

Н. К. Крупская об искусстве и литературе, с. 126—127.

А. В. ЛУНАЧАРСКИЙ

Критика буржуазного искусства эпохи упадка

Новые направления в буржуазном искусстве

Товарищи, мне хочется в сегодняшнем докладе в связи с дискуссиями, которые постоянно ведутся в последнее время и в специальных, и в общественных, и даже в партийных кругах, разобраться с марксистской точки зрения, социологически, в сущности тех направлений, которые зовутся новейшими и которые имеют место как в различных странах Западной Европы (я буду иметь в виду Францию и Германию), так и у нас.

Придется остановиться при этом и на некоторых совсем новейших направлениях, мало еще у нас известных. Вряд ли можно к ним причислить немецкий экспрессионизм и русский конструктивизм, которые были в большей или меньшей степени освещены и в нашей литературе. Несомненно, к направлениям, неизвестным вам, но между тем имеющим чрезвычайно важное значение, нужно отнести вновь появившееся французское направление — пуризм.

Все направления в искусстве всегда и неизменно имеют определенную социологическую подкладку; это не значит, конечно, чтобы можно было или даже нужно было искать во всяком художественном направлении результатов непосредственных изменений экономической структуры, то есть спрашивать себя: какие изменения в области труда или какие изменения в области возникающих на почве эволюции труда взаимоотношений людей вызвали в надстройке появление такого-то художественного направления? Так можно ставить задачу, когда дело идет о целых эпохах, о целых больших сменах в искусстве; когда же говорится об отдельных направлениях в собственном смысле этого слова, которых бывает по дюжине одновременно, которые живут часто не по нескольку лет, а только по нескольку месяцев, то было бы смешно искать за такими поверхностными изменениями таких глубинных причин. Экономическая база, оставаясь более или менее равной себе, может в самой себе носить противоречия и создавать в надстройках или в общественной идеологии такое неустойчивое равновесие, что здесь могут происхо-

дить быстрые смены мод и одновременное появление нескольких мод. Это мы и имеем в последнее время перед собою.

Что наше время неустойчиво, это нечего доказывать. В самом деле, во-первых, вообще капиталистическая база является неустойчивой и довольно быстро эволюционирует.

А во-вторых, она создает свой антипод — лишенный собственности пролетариат. Эти противоречия колоссальны.

Энгельс сказал, что социализм есть порождение противоречий, существующих между общественным производством и присвоением продуктов этого производства в частные руки. Выразителем общественного производства до конца, то есть до соответствующего общественного распределения, является пролетариат, капиталисты же, которые не могут жить без постоянного расширения базы общественного производства через фабрики и заводы, путем овладения мировым рынком и т. д., будут отстаивать права индивидуального присвоения продуктов общественного труда. Вот противоречие капитализма. Мы еще этого противоречия не устранили, но вступили в полосу решительного кризиса. Мы подходим к эпохе осуществления коммунизма; столкновения с капитализмом учащаются, растут; мы переживаем эпоху постоянных смен, постепенного умирания капитализма и чрезвычайного роста рабочего движения, мы вступаем в период последнего конфликта капитала и рабочего класса, конфликта, который развивается в виде перемежающихся успехов и поражений обеих сторон и создает чрезвычайную неустойчивость во всем.

Капитализм сам от десятилетия к десятилетию ищет новых методов борьбы с рабочим классом и подчас сразу пускает в ход несколько противоположных средств. Пример — нынешняя Германия, где капитализм пускает одновременно для борьбы с рабочим классом как меньшевизм, так и фашизм, которые преблагополучно сочетаются в образе той двоицы, которая Германией управляет, — правый меньшевик Эберт в качестве президента и левый фашист Сект в качестве военного диктатора.

Капиталисты сами в борьбе с рабочим классом вырабатывают одну идеологию за другой, еще чаще промежуточные мелкобуржуазные группы.

С другой стороны, и сам пролетариат еще переживает ряд глубоких идеологических изменений.

Между тем все искусство, собственно говоря, творится не столько буржуазией или пролетариатом, сколько интеллигенцией, которая, с одной стороны, как будто примыкает к пролетариату в качестве мелкого производителя в низах, где ее орудия производства ничтожны, а с другой стороны, как будто является членом буржуазного правящего общества через высококвалифицированных, живущих по-буржуазному, по-зажиточному своих представителей. Эту разнородную массу привлекают оба полюса, разрывая ее. Подчас одна и та же душа разрыва-

ется между этими полюсами, и страдает, и мечется от одной к другой стороне, и выдумывает всякие возможности, чтобы как-то примирить их.

Вот та идеологическая база, которая породила такое множество направлений. Причем, конечно, художник часто не понимает, что мечется именно потому, что не может найтись между пролетариатом и буржуазией.

Между тем в корне вещей причиной его метаний является именно эта трещина, прошедшая по всему миру, эта баррикада, отделяющая пролетариат и буржуазию. Но все равно нельзя объяснять направления, пользуясь только этими терминами. Нельзя брать экспрессионизм, импрессионизм, кубизм и т. д. и говорить, что здесь столько-то пролетарского и столько-то буржуазного и что, соединив их в разных сочетаниях, ты получишь эти направления. Эти направления получаются как бы в результате химических соединений и распадений основных, именно общественных тенденций в результате общего брожения, которое вызвано конфликтом труда и капитала.

Отсюда, между прочим, и быстрая смена направлений. Импрессионизм, его разновидность неоимпрессионизм, декадентство и декадентский символизм сменяют друг друга, а затем декадентский символизм во Франции почти совершенно исчезает, перебрасывается в скандинавские, славянские, германские страны и там расцветает как экспрессионизм. В то же самое время романские страны выдвигают одновременно футуризм, которому главным образом судьба улыбнулась в Италии, и кубизм во Франции. Рядом с кубизмом идут полуфутуристические формы — анархо-индивидуалистические искания, экстремистское течение, — а затем этот кубизм там дает массу различных разветвлений, между прочим, превращается в то, что ныне носит название пуризма. Происходит чрезвычайно быстрая смена направлений. Все это случилось в течение каких-нибудь тридцати лет, не больше. За эти тридцать лет мы похоронили несколько направлений, а несколько непохороненных направлений так изменилось, что их трудно узнать. Эта быстрая смена направлений объясняется неустойчивостью нашего общества, которое я буду характеризовать и дальше для того, чтобы вам показать, какие именно колебания общественного настроения вызывают то или другое определенное направление.

Но, товарищи, есть еще одна черта, в особенности именно в тех изобразительных искусствах, о которых сегодня я буду говорить. Я буду делать некоторые экскурсы в литературу, но, скорее, для пояснения моей мысли и для того, чтобы показать, как основные черты явлений, о которых я расскажу сегодня, развиваются и в смежной области, но главным образом я буду держаться той области, где эти направления появились и где они четче всего выявились, то есть области изобразительных искусств.

Так вот еще одна черта, которая им свойственна, всем этим направлениям, — это как бы какая-то несерьезность. Правда, эта несерьезность больше кажется таковой внестоящей публике, но очень часто она подтверждается и поведением самих новаторов. Внестоящей публике кажется совершенно очевидным, что написать картину, где сам черт не разберет, что написано, — несерьезно; что превращать человеческую фигуру в комбинацию каких-то кристаллов, кубов и геометрических фигур — несерьезно; что лепить краски так, что не получится никакого рисунка и образа, — несерьезно; давать вместо картины какую-то комбинацию разноцветных лоскутков разной формы — это несерьезно. Но тут вы могли бы усомниться и сказать, что такое впечатление возникает потому, что они не понимают, что хотел сказать автор. Но сами новаторы часто выступают так, что подчеркивают свою несерьезность. Они выступают озорным образом, что даже в их внешних ухватках видно. Не только они свои методы преувеличивают, высовывают язык публике, дразнят ее, борются за самые крайние выражения своего направленства, но просто озоруют внешним образом: как-то по-шутовски одеваются, шутовски и скандально себя держат, выкидывают какие-нибудь аллюры, стараются о самих себе рекламно кричать и вообще общественно кувыркаются.

Вот это обстоятельство, которое вы сами хорошо знаете (стоит вспомнить наших первых декадентов, как они выступали, и наших первых футуристов и имажинистов, чтобы совершенно четко представить себе, какие получаются увертюрные клоунады в каждом таком направлении), заставляет вне направлений стоящих людей думать, что они совсем несерьезны, и объяснять дело озорством. Это объяснение не лишено, впрочем, некоторой правды. Рынок теперь стеснен, продать картину, или музыкальное произведение, или что-нибудь в этом роде трудно, трудно притом конкурировать с умением старых мастеров, а старые мастера весь рынок своими произведениями загромоздили. Поэтому молодым нужно делать *иначе*. Молодому художнику нужно чем-нибудь отличиться, найти новые базы, *новое* хорошее, а так как, говорит вдумчивый обыватель, все хорошее открыто, то это *новое* хорошее является на самом деле *новым дурным*. Таким образом, вкус портится. Все ищут не действительно хорошего, а чего-нибудь необыкновенно нового, так что совершенно естественно нападают на смешные мысли, лишенные внутренней ценности.

На это обыкновенно с пеной у рта отвечают представители левых течений: если мы выступаем озорным образом, что правда, то мы выступаем так для того, чтобы обратить на себя внимание, иначе в вашей базарной сутолоке никто тебя не заметит. Значит, нужно при теперешнем американском галдеже, который стоит в городах Европы, Америки и даже отчасти в городах Азии и Африки, при этом непрестанном галдеже обратить на

себя внимание какой-нибудь озорной выходкой, но это совсем не наше настоящее дело. Наша мнимая несерьезность объясняется тем, что мы молоды, что у нас силушка по жилушкам так и переливается, что мы люди решительные, что мы настолько революционны, что испепеляем старые ценности, и нам очень весело смотреть, как они, фигурально выражаясь, горят (но именно фигурально выражаясь, потому что на самом деле они не испепелили еще ничего). Таким образом, мы принимаем внешним образом молодцеватый вид, и это нам на пользу, а не во вред. Наоборот, если вы присмотритесь к нам хорошенько, вы увидите, какие мы бесконечно серьезные.

И действительно, каждое новое направление обыкновенно создает такую огромную теоретическую литературу, перед которой совершенно пасует старая художественная литература. Когда у нас был замечательный расцвет искусства во время Ренессанса или когда было всеми уважавшееся искусство реализма, то количество теоретических работ было сравнительно малым, а тут не только целый ряд теоретиков пишут ужасно мудреные книги, но и сами художники от Метценже до Малевича пишут книги и брошюры необыкновенно глубокие. Я не шутя говорю — необыкновенно глубокие, потому что они действительно очень глубоки. Они часто бывают ошибочны, но стараются обосновать свои искания то в глубинах богословия, то в глубинах социального переворота, как, например, Брик; Метценже, например, искал опоры у Бергсона. Словом, приводятся всякие философские, социальные и богословского характера соображения в доказательство правильности той линии, которую художник-новатор взял.

Значит, они относятся к этому своему делу глубоко. Поскольку это так, постольку и можно искать здесь социологическую подкладку, так как с марксистской точки зрения объяснимо лишь серьезное направление, иначе стоило ли бы нам марксистски объяснять то, что Иван Иванович или Петр Петрович надел красный пиджак и вместо гвоздики воткнул в петлицу чайную ложечку. Это могло бы быть капризом.

Но если вы знаете, что не только надели желтую кофту и вдели ложечку вместо гвоздики, но при этом написали четыре тома рассуждений, доказывающих, что ложечка выше гвоздики, если это развертывается в целую идеологию, например, хотя бы конструктивизма, то ясно, что это явление такого порядка, которое требует внимательного рассмотрения, и что марксизм может поставить здесь свой диагноз.

Так вот начнем с краткого анализа импрессионизма и декадентства, потом перейдем к другим. Предварительно должен сказать следующее: если мы глубже присмотримся к тому, почему, несмотря на целые тома, написанные теоретиками искусства и художественными теоретиками, все-таки нас никак не покидает мысль, что что-то в этом искусстве несерьезное есть (эта

мысль очень распространена и меня никогда не покидала, несмотря на то, что я с уважением отношусь к этим людям), то на это есть причина, а именно одна общая им всем, новейшим направлениям, черта — внутренняя идейная и эмоциональная бессодержательность.

Скажем, эпоха средневековья, эпоха Ренессанса, барокко XVII века, XVIII столетие, академизм начала XIX века, реализм — они все были чрезвычайно содержательны, и они все упирали на то, что форма формой, форма имеет свое большое значение, и даже нередко (романтики) придавали форме доминирующее значение, и тем не менее стояли на той точке зрения, что все-таки художник слова, звука, кисти, резца есть поэт, есть человек, который творит образы, а эти образы имеют некоторое идейное, чувственное содержание. Это все может быть резюмировано в тех словах, которые написал Толстой об искусстве: художник — это человек, который выносил в себе, благодаря изощренности своих внешних чувств и богатству своей психики, какое-то новое сокровище идейного и эмоционального характера и хочет им заразить другого, поднять другого до того уровня, до которого он сам в глубине своего сердца сумел подняться. Или как Островский писал: «почему мы оказываемся сиротами, когда умирает великий художник? Потому, что вы видите, как он глубоко думает и остро чувствует, и потому, что то богатство, которое он приобретает, он щедро раздает нам, делая нас соучастниками своего творческого акта».

Современный художник так не думает. Постепенно шло выветривание содержания. Эпигоны декадентов еще не говорили, что *хотят* быть бессодержательными, а потом пришло время кубизма, футуризма, супрематизма, сторонники которых прямо заявляют: «не желаем быть содержательными, и даже поэзия должна быть бессодержательна», и так как слово само есть мысль, то дошли до заумы, до сочетания звуков, которое бы не было больше что-либо значащим словом. Это естественный абсурд, вытекающий последовательно из линии постепенного отхода от всякого содержания. Содержание совсем не важно, форма бесконечно важнее, а моментами говорят: «содержание даже вредно, его нужно совсем изгнать», или: «не нужно обращать внимания на содержание: там, где оно есть, пусть, а лучше, если совсем его нет, а есть последовательное сочетание форм, звуков, красочных линий или плоскостей, объемов и т. д.». Это последнее слово особо оригинальных направлений.

Художник, конечно, делает иногда утилитарные вещи, служащие для чего-нибудь человеку. Пожалуй, можно искать содержания в рисунке на рукомойнике, можно написать жанровую или социологическую картину на нем, но это не важно, главное, что есть изящный удобный рукомойник, и само это явление есть акт высокого творческого искусства в области художественной промышленности. Так вот искусство начинает

теперь совсем уходить в эту сторону и стремится пролить в эту форму всего себя.

Но это только другие ветви все того же признания, все того же лозунга «прочь от содержания», а этот лозунг есть отражение в сознании людей уже наступившего отсутствия содержания. Не в том дело, что люди говорят: помилуйте, какого вам надо содержания, художественное произведение налицо, и все тут. У меня-де много идей, чувств, которые можно бы внести в музыку или поэзию, в живопись или в скульптуру, но когда я подхожу к мольберту, к художественно-творческому акту — это все ненужная вещь. Но на самом деле никаких идей и никаких чувств у них нет, и все их теории подобны рассуждениям лисицы, которая находила, что виноград зелен. Эта аналогия напрашивается в отношении к человеку, который презрел содержание и забыл, что художник есть творец в области идей и эмоций, а рассуждает так, как крот, который не старается смотреть, потому что у него все равно нет глаз, или домашняя утка, которая не хочет летать, потому что у нее крылья атрофированы. Современная интеллигенция в творческом искусстве в массе своей, в особенности в области изобразительных искусств, лишена содержания. Совершенно ясно почему. Потому что изжили свое содержание самые основные классы, на которые интеллигенция опиралась, — крупная буржуазия и мелкая буржуазия. Почему крупная буржуазия изжила свое содержание, это всем ясно. Она могла грабить миллионы к миллионам, она могла дальше вести свою нагромождающую нуль к нулям политику, но защищаться идеологически ей было нельзя. Исключения всюду есть — было несколько поэтов, главным образом в наше время империалистической войны, которые пытались встать на защиту капитализма, как де Кюрель, который доказывал, что капитализм — это лев, а пролетариат — это шакал, который пользуется остатками от пиршества льва. Но это была такая чепуха, что самим сторонникам буржуазии ясно было, что так можно только скомпрометироваться. Или когда Ницше при помощи перегонки феодальных чувствований косвенно поддерживал мегаломанию[1] буржуа, выдвигая своего сверхчеловека. Это уже совершенный скандал, потому что нельзя же думать, что в личности отшельника Заратустры, витающего над радостями и горестями жизни, можно оправдать толстого банкира, который едет наслаждаться в столичные рестораны и публичные дома за счет рабочих и людей, ограбленных им на бирже.

Из такой аналогии ничего не выходило. Нельзя сказать, чтобы капитализм не был иногда возвеличен. Возьмите такого поэта, как Верхарн, который стоит в стороне от отживающего искусства, ближе к пролетариату. Верхарн в своем «Банкире» создает грандиозный образ капиталиста; он полагает, что бан-

---

[1] Манию величия.

кир, при всей своей внешней меркантильной некрасивости, на самом деле есть такой ослепительный тиран, такой великий деспот, какого не знала история. Но разве получается здесь апология? Нет, не получается, потому что, по Верхарну, это — крупный хищник, которого нужно уничтожить поскорее, иначе он много бед наделает.

Нельзя придумать себе, с какой стороны можно подойти к оправданию капиталистического класса, поэтому-то капиталистический класс стал равнодушен ко всяким формам оправдания себя. Но раз искусство перестало быть ему нужным как самооправдание, то оно стало ему нужно только как обстановка, как развлечение. Поэтому капиталистический класс говорил художнику: развлекай мою утробу, будь моим обойщиком, будь моим шутом. И та часть художников, которая стала потрафлять на буржуазию, должна была пережевывать очень старые и никому не нужные сокровища академизма — это помпьерское искусство, искусство старых филинов, разным образом чествуемых и оплачиваемых буржуазией; или оно должно было совсем отказаться от всякого содержания и броситься в чистую керамику, в чистый ковер, игру красок, звуков и т. д., которые доставляют внешнее удовольствие и не стараются проникнуть ни в сердце, ни в разум. Наконец, вырастает очень шаловливое искусство, играющее быстрыми каламбурами и воспевающее животное сластолюбие. Таково было буржуазное искусство. Буржуазным искусством можно назвать то искусство, на которое эта выхолощенная буржуазия наложила свою жирную печать. Тут есть целый ряд больших художников, которые целиком пошли на это дело, а есть художники, которые некоторыми частями своей души работали в другом направлении, некоторыми творческими способностями и некоторыми струнами своей натуры служили буржуазии.

Но есть еще другой класс, который близко родствен интеллигенции, из которого художественная интеллигенция выходит и к которому она близка по своему образу жизни, — это мелкая буржуазия. Конечно, такой колоссальный взлет, как романтика 30—40-х годов, стоял в зависимости от настроения мелкой буржуазии. Мелкая буржуазия стала было сопротивляться крупной буржуазии. Вы знаете, чем это кончилось? Вы знаете характер революций 1848 года. Все революции 1848 года заключались в том, что мелкая буржуазия вступила в борьбу с крупной буржуазией и с помещиками, но в то же время испугалась пролетариата и крестьянства, кроваво предавала пролетариат и от него отходила. И тут начались безусловные сумерки мелкой буржуазии. Мелкая буржуазия перестала быть носительницей каких-нибудь идей и идеалов; она внутренне распалась и в себе изверилась. Остались еще некоторые изуверы, которые кричали: «Назад к средневековью», да некоторые художники, которые пытались это высказать, но, не найдя отклика, замолкли. Были

такие, которые ударились в мистику, в отчаяние и пессимизм. Все эти настроения — безотрадны, они не помогают жить, а, так сказать, констатируют сознание своего распада. Сюда же относится и антисемитизм. Вот-де евреи нас затмили, потому что они сильнее и хитрее нас, они оттесняют нас, и против них надо бороться. Или же начинается ненавистнический поход против женщин, или же женское движение под флагом ненависти к мужчинам. Конечно, все это болезненные явления. Ясно, что здесь лопнула основная биологическая струна, что подсечены самые основы бытия. И поэтому поэты, которые стали выражать настроения этой мелкой буржуазии, как и настроения эпигонов крупной буржуазии, выродженцев крупной буржуазии, которым не было радости во всякого рода наслаждениях, которые были больные люди, ипохондрики, того третьего и четвертого поколения, великолепно описанные Золя, Томасом Манном и другими художниками, [они] выражали упадочное настроение буржуазии конца XIX века, так называемого fin de siècle, и так и называли себя декадентами. Они совершенно определенно признавали, что они — люди вечера, что они отпевают человечество, что они могут только плакать. Они говорили: наша поэзия содержательная и символическая. Но стоит только разобраться! Гёте символист? Да, в своем «Фаусте». А Шелли в каком-нибудь «Прометее»? Да, конечно. Возьмем какого-нибудь Эсхила! Это символист. Но какой он символист? Это символист, который старался захватить в каком-нибудь образе нечто огромное и таким образом дать усвоить в сравнительно легкой художественной форме необъятный объем переживаний.

А декадент-символист? Декадент-символист говорит: у меня на дне души есть некоторые подсознательные полумысли и четверти чувства, но они для меня важны, потому что жить настоящими чувствами мне невозможно, так как они слишком грубы, они для простонародья, а мы — утонченные люди, мы прислушиваемся к тому, что творится в нашем духовном подвале, и эти нюансы, и эти наши тонкие чувствия мы — крайние индивидуалисты — стараемся каким-нибудь сладчайшим музыкальным шепотом передать утонченной публике. Отсюда декадент-символист считал, что даже хорошо, если его не понимают. Рембо гордился тем, что его Illuminations нельзя понять. Малларме настаивает на том, что его могут понять только исключительные люди. Эта отъединенность — то, что на самом деле очень мелко и очень ограниченно в социальном масштабе, — была настоящей гордостью символизма.

Итак, мы видим измельчание содержания, почти полную потерю содержания, и отсюда начинается великая полоса художества без содержания. И тем, что мы говорим «без содержания», мы хотим подчеркнуть, что никакого серьезного стремления выразить какую-нибудь идею у таких художников не было и вплоть до вчерашнего дня они отстаивают свое право на

безыдейное, беспредметное, бесчувственное искусство. Еще недавно мы могли присутствовать на дискуссиях, когда один выдающийся режиссер говорил, что в театре незачем искать психологической насыщенности, теперь он этого не говорит, так как долго стоять на такой абсурдной позиции не может умный человек.

По всему фронту было такое падение содержания, и вот с этой точки зрения можно подойти к выяснению как основных черт, так и социологических причин отдельных направлений. О декадентстве и символизме я сказал достаточно и теперь поговорю о более интересных направлениях.

В ту же пору fin de siècle развертывается импрессионизм. Импрессионизм не все понимают верно, а без его понимания нельзя понять и всего того, что после него совершилось. Генералы импрессионизма вышли как будто из чрезвычайно честного реализма и как будто были продолжателями его. Натуралист Золя в своих романах воображал, что импрессионизм и его натурализм — родные братья.

Если взять реализм какого-нибудь Курбе, то такой художник изображал реальные предметы не так, как человек их видит, он изображал то, что у вас создается как среднее впечатление от дерева или от человека; и вот это среднее представление, так сказать, сущность предмета и изображается на картине. Реалист так же далек от живой действительности, как, например, египтяне, которые брали для силуэта профиль лица и в то же время фас туловища. Возьмем для примера этот лист бумаги. Вы говорите, он белый, это неправда, при этом освещении он, конечно, не белый, а имеет желтоватый тон и целый ряд голубоватых, а если его вынести на солнце, он будет белый, а если вы будете рассматривать его у окна из красного стекла, он будет красный; в зависимости от разного освещения, он будет иметь разные блики, и так как ровного, рассеянного, белого света почти никогда не бывает, то этот лист бумаги может редко казаться белым. Вот художник-импрессионист и говорит: если я хочу быть настоящим реалистом, так с какой же стати я буду писать предмет таким, каким его считают естественники, я напишу его таким, каким он мне в действительности является, — это будет правда моего глаза: все вещи схватить так, какими они в данный момент рисуются.

Это был целый переворот в живописи. Художник теперь не гнался за тем, чтобы восстановить предметы такими, какими они представляются нашему уму, а стремился отражать предметы, как они являются нашему восприятию. Между тем благодаря этому получаются своеобразные изменения изображения и переход в субъективизм. Клод Моне делает Руанский собор сорок раз или какой-нибудь стог шестьдесят семь раз, он делает это утром, делает вечером, и при таком, и при другом освещении, каждый раз создавая новую картину в каждый момент, в

зависимости от точки зрения своего глаза, дает опять новую картину. Отсюда незаконченность, этюдность, эскизность. Надо ловить свет вот в этот момент, через полчаса он станет другим. И каждый такой беглый облик его зависит не только от объективных условий, а и от субъективных, насколько у человека глаз остер и насколько он одно охватит, а другое упустит, чем он заинтересовался, с каким настроением взялся за работу.

Следующим шагом импрессионизма было заявление, что художник не должен писать детально, что художник должен давать главное колоритное впечатление, импрессию — импрессионизм-де не просто изображает предмет, как он выглядит в данное время. Если бы были кодаки, воспроизводящие краски, это еще не был бы импрессионизм. Нет, импрессионизм есть краткое впечатление, которое от данного предмета получается у данного художника. Тут легко было сделать те выводы, которые сделал английский импрессионист Уистлер. Он говорил: когда я грустный смотрю на Темзу, она одна, а когда веселый, то она совсем другая. И действительно, если верить своему восприятию, то импрессия есть акт, в котором сквозит известный темперамент или настроение. Немцы прямо называли пейзажистов-импрессионистов Stimmungslandschafter[1]. Мы знаем, что солнце не бывает грустным, когда заходит, да оно и не заходит, а земля поворачивается, а между тем закат грустен, потому что производит *грустное* впечатление на художника, и импрессионист отмечает этот грустный момент. Он творит, вкладывая в картину то, что в нем происходит, придавая эту внутреннюю музыку обрабатываемому сюжету: вот почему естественно, что импрессионизм стал субъективным.

Если вы скажете: я хочу писать вещь, как она мне кажется, значит — не самую вещь, а мое представление об этой вещи, а эта вещь может казаться вам не так, как мне, и тогда я не буду удовлетворен и не пойму. И импрессионизм вначале был непонятен, потом уже публика откликнулась и стала понимать аромат этих произведений, привыкла к своеобразным тонам, к красочным, внешним и внутренним деформациям, к которым прибегали импрессионисты.

Французские импрессионисты и неоимпрессионисты ставили своей задачей дать трепетание света вокруг поверхностей, те отражения и блики, которые, так сказать, скользят по поверхности предметов.

Значит — это краски трепещущие, прозрачные, полупрозрачные. Как добиться такого эффекта? Неоимпрессионисты решили добиваться этого наложением ярких точек разных окрасок, которые на известном расстоянии сливаются; получается впечатление известной краски, и тогда эта синтетическая краска является живой, вся дрожит и трепещет, как действительный луч, окрашенный известным образом.

[1] Пейзажисты настроения (*нем.*).

Импрессионисты не выходили за область формального отношения к искусству в самом полном смысле этого слова. Они говорили так: наше дело с величайшим искусством передать вам, как нам представляются вещи.

При чем же тут вещи? Мы и так видим их, что же их еще передавать? Еще Гёте говорил: «Настоящий мопс все же лучше нарисованного». Может быть, действительно не нужно этого мопса? Зачем его перерисовывать и передразнивать природу? В чем тут дело? Почему импрессионист считает, что он имеет величайшее основание к тому, чтобы за его картину много платили? Дело в том, что французская буржуазия, потерявшая внутреннее содержание и имевшая за собою культурное изживание классов, тоже некогда потерявших свое содержание, свой ancien règime[1], Франция, образованная и зажиточная, имеет чрезвычайный вкус к форме, развила вкус к чистому мастерству, и поэтому ценность картины для нее не в том, что она изображает купающуюся даму, а в том, что Ренуар ее так необычайно искусно *сделал*, и не в смысле сходства, а в смысле трепета красок и в смысле того, что он показал кусок мира, усмотренный совсем иными глазами. Вы без него не способны этого видеть так. Это мастерство, это умение видеть по-новому и видимое зафиксировать — вот сила и значение импрессионизма.

Но одновременно с этим начинается другое движение. Мы видим, что рядом с импрессионизмом начинает развиваться кубизм. Импрессионизм считал одним из главных своих представителей Сезанна, хотя Сезанн отрекался от импрессионизма. Кубизм считает Сезанна своим родоначальником, хотя, если бы Сезанн увидел произведения кубизма, он, вероятно, с ужасом от них отрекся бы, но во всем этом есть доля правды: Сезанн и импрессионист и кубист.

О Сезанне нужно сказать, что это был человек исключительной добросовестности, громадного и честного стремления сделать настоящую картину, в то время как почти все потеряли возможность и даже охоту писать «картины». Французский академик казался невежественным и совершенно неумелым по сравнению с Пуссеном, Клодом Лорреном или другим великим художником эпохи Ренессанса. Искусство писать картину упало в бурый соус, в подражание мелких эпигонов, а новые импрессионисты писали вместо картины вырезы из природы. Они даже не строили картину, а прямо вырежут кусок, и все тут. Вопроса о конструкции картины никогда импрессионист себе не ставил, его интересовали только краски. У Сезанна родилась глубокая внутренняя потребность создать именно картину, построенную, законченную, которая не имеет продолжения направо и налево, вверх и вниз, относительно которой вы знаете, почему рама остановилась здесь и почему в пределах этой рамы линия пошла

---

[1] Старый режим (*франц.*).

так, а не иначе, почему эти краски так сочетались, а не иначе,— у него было стремление сделать из картины законченное произведение искусства, в котором все соответствовало бы одной идее — от формата и формального рисунка до сочетания красок. Мало того, он понял, что импрессионизм рисует мир как бы жидким, парообразным, и он понял, что это неверно. Чем больше импрессионисты и неоимпрессионисты переходили к тому, чтобы изобразить на рисунке мир, каким он является *глазу,* тем менее картина и рисунок стали похожи на действительность. Сезанн понимает, что, когда мы смотрим на вещь, мы чувствуем ее вес, мы чувствуем, что она имеет определенный объем. Он почувствовал, что каждая краска имеет свой valeur [1], какую-то красочную весомость, а там — жижица, а там — постепенное растворение мира в мираж. Отсюда формула Сезанна: «Я хочу с природы делать картины пуссеновского образца». Очень часто Сезанн сознавался и говорил: «Вот если бы мне написать картину так, как писал Тинторетто, то я бы умер с удовлетворением». Конечно, последователи Сюзанна считают, что Тинторетто старая калоша и что писать так, как писал Тинторетто, стыдно. Только теперь начинают понемногу понимать, какая связь между Пуссеном и Тинторетто, Энгром, Коро и тем же Сезанном. Только в последнее время начинают понимать, в чем заключалась сущность сезаннизма.

Дело в том, что Сезанн был не очень талантливый художник, довольно плохой рисовальщик и довольно плохой колорист. Я понимаю, что поклонники Сезанна могут прийти в негодование от моих слов, но теперь к этому приходят один за другим прежние защитники Сезанна. У Сезанна краски мутные, сбивчивые, не могущие доставить и сотой доли того действительного эстетического наслаждения, которое вы можете получить от настоящих колористов, образца ли Тернера или таких глубоких, как венецианцы. Сезанн не сознательно не хотел работать, как венецианцы, но он не мог, у него не было для этого ресурсов. Даже в смысле композиции он не был велик. Но он страстно старался построить картину, и это сделало его картины такими своеобразными.

Относительно настоящих мастеров, относительно Рубенса или Веласкеса вы не можете сказать, старались ли они, а факт тот, что они построили те или другие картины, а потом будут приходить люди и говорить: «вот хорошо, вот как надо строить картины».

Возьмем пример: при анализе «Бахчисарайского фонтана» выяснили, что когда определенное действующее лицо говорит, то в его речи встречается огромное количество букв «л», а в речи другого — большое количество букв «р». Нельзя, конечно, думать, что Пушкин, когда писал это произведение, думал, что

---

[1] Значение, ценность (*франц.*).

тут нужно непременно вкатить штук пятьдесят «р»! Ничего подобного, он бы над этим посмеялся, и мы знаем его взгляды на этот счет, которые выражены в его произведении «Моцарт и Сальери». Если Пушкин очень много работал над своими произведениями, то на ухо. Он искал, удовлетворительно ли это звучит или нет, и никаких точек и запятых он не считал. А теперь какой-нибудь мудрейший Брик или иной «неопушкинист», пожалуй, станет это делать. Тут вот, мол, у меня нежная дама, так нужно, чтобы она люлюкала, а тут вот деспот, и нужно, чтобы он рырыкал; вот по этому принципу мы и напишем, и это будет прекрасно. Но всякий, кто увидит, что ты играешь на рырыканье и люлюканье, воспримет это не через эмоцию, а через сознание. Это болезнь множества наших современников.

Так Сезанн мучительно насиловал свои ресурсы, и часто вместо того, что ему так хотелось дать, он делал только то, что мог, — насиловал фигуру, которую ладил, и не всегда это оказывалось удачным.

Между тем те, кто пошел вслед за Сезанном, принимали во всех его исканиях не то здоровое, что у него было, не ярко выраженную жажду конструировать картину из материала природы, сохранив вещность, уверенность в их существовании, чтобы этим проломить гогеновскую плоскость. Сезанн из себя выходил, когда говорили, что картина должна быть плоской и давать вещи невесомые. Его великая задача была, наоборот, дать вещность, потому что настоящий живописец должен выявить мощь вещей, поистине творить новый мир, который должен быть лучше того, который мы видим. Для сезаннизма художник не есть только выразитель мира, он должен быть творцом, который поворачивает наш мир к новому миру. Сезаннизм должен был к этому вести, хотя сам Сезанн срывался и не вполне знал, куда идти, шел неуверенными шагами, и последователи его шли тоже не совсем верными шагами, думая, что сущность сезаннизма заключается в деформации.

Спросим себя с марксистской точки зрения: почему появился Сезанн? Был ли это только чудак? Он не только не был чудак, но он был человек, который стал поворотным пунктом в европейском искусстве. Нужно выясить, почему он появился, почему его последователи вместо того, чтобы правильно его понять, всемерно искривляли его путь? И на то и на другое марксизм дает исчерпывающее объяснение.

Появился Сезанн потому, что к этому времени в известной части буржуазии известные круги стали сознавать, что свобода конкуренции между собою для буржуазии вещь опасная, что вырождение буржуазного либерального парламента может привести мир к катастрофе, что нужно организоваться, сплоченно группироваться. Вот этот лозунг: путь от либеральной анархии к дисциплине — и нашел себе выражение в сезаннизме, во французской монументальной школе. Характерно, что он

нашел себе поддержку в сильном монархическом союзе, который и сейчас жив, это главное средоточие французского фашизма; во главе его стоит очень талантливый человек — Моррас. Моррас создал новую теорию буржуазного строя: монарх ему нужен вовсе не потому, что такова традиция, а нужен он для прочности буржуазного целого. Вместо парламента он предлагает представительство от профессий и цехов, пусть выбирают от каждого цеха представителей различных функций общества. Пусть такая палата будет совещательной и выражает взаимоотношения государственных органов. Но чтобы спор органов не привел к анархии, над совещательной палатой должно стать сильное правительство. Какое же это может быть сильное правительство? Вообще говоря, Моррас предполагает, что самое лучшее разрешение вопроса было бы, если бы жители Франции были бы настроены по-католически, и опирались бы на церковь как на идеологическую опору, и верой и правдой служили монархическому трону, — но Моррас понимает, что нельзя вновь воскресить католичество, нельзя издать такой декрет; значит, тем более нужно создать чрезвычайно сильное министерство, чрезвычайно сильное центральное правительство, во главе которого стоял бы абсолютно независимый человек, которым может быть только монарх.

Такое политическое течение нужно буржуазии, ибо буржуазия вступила на путь империализма, она почувствовала, что у такого индивидуума, как свободный купец, нужно развить религиозный патриотизм, надо заставить его готовить своих детей к религиозному самопожертвованию во имя родины и пр. Буржуазия стала твердить, что необходимо организоваться и подчинить индивидуальное частное центру, который должен импонировать своим монументальным строем, гармоничной культурой.

Правильность моего взгляда показывает спор знаменитых композиторов Франции. Дебюсси играет красками и создает жидкую музыку, которая представляет собою только игру в настроения, игру блестками, жонглерство красками, бьющее на эффект. Между тем музыка должна быть похожа не на импрессионистскую картину, а на архитектурное построение, важно выразить не игру настроений, дать не скерцо, не каприччио, не импровизацию, а целый звуковой храм. Назад к Баху, назад к религиозной музыке, назад к старой конструкции! Д'Энди прямо говорит, что эта монументальная музыка организуется одновременно с переходом общества от анархии к монументальному единству великой монархии.

Буржуазия стала опасаться интриг отдельных групп и отдельных индивидуальностей. Она повернула путь ко всей тяжести казарменно-патриотического воспитания, пошла по пути увеличения власти президентов и диктаторов и т. д.; все это буржуазии понадобилось для борьбы с внешним и внутренним

врагом. Если спросить себя, есть ли в настоящее время такое буржуазное течение, которое стоит на лозунге «Долой парламент! Да здравствует родина!» и которое в то же самое время под родиной разумеет организацию господствующих классов, которое если нужно, то само грубой силой подавляет все, что ему сопротивляется за границей или в собственных границах, то нужно сказать, что такое течение есть, такая партия существует — это *фашисты*. Не напрасно буржуазия склоняется к фашизму, и не напрасно монархисты всего мира считают фашистов самыми прямыми проводниками своих идей, потому что они вырастают из настроения буржуазии. До войны это проявлялось не в виде фашизма, а в виде растущего патриотизма и перелома, благодаря которому изменился облик буржуазии.

Посмотрели бы вы на французскую буржуазию fin de siècle. Что это было такое? Передовой тип молодого буржуа того времени был человек, одетый чуть не по-женски; все его внешние формы стремились к тому, чтобы казаться духовным, хрупким. Он боялся всего грубого, то есть здоровья. Бифштекс? Он, кроме каких-нибудь самых воздушных сиропов, ничего не мог в себя воспринимать. У него был катар желудка, как и катар сердца; он не мог никоим образом любить, а должен был утверждать, что в этой жизни любовь грязна, что мы соединимся по ту сторону гроба, и т. д. Таков был этот молодой буржуа в конце века, и такую литературу для него создавали.

А посмотрите, что сделалось начиная с 900-х годов, когда крикливо выступил Маринетти? Буржуа учится фехтовать, боксовать, мчится с быстротой молнии на автомобилях, укрепляет свои мускулы спортом. Американцам подражают — нужен огромный запас энергии, чтобы удержать мир в своих руках. Выбрасывается лозунг: «Подтягивайтесь!» И подтягивайтесь, и организуйтесь. Для чего? Чтобы сделать Францию (или вообще родину) сильной державой, а сильная держава и власть внутри и вовне и даст нам построить громаднейшее национальное здание, в котором все части пригнаны вместе для его величия. Искусству даны были соответствующие задания: увлекать, подтягивать, давать энергию и призывать к организации. Кубист энергии давал мало. Кубист пошел по линии организации. Франция интеллигентная была еще слишком вяла, она была еще слишком гиперкультурна, и она не готова была сразу к тому, чтобы захрюкать и зарычать, чтобы в ней проснулся сразу зверь, а идея организации ей давно импонировала. Теперь задачей стало вникнуть в сущность вещей, в их внутреннее строение, каждую вещь понять в ее частной конструкции и соединять их между собой в виде сложной конструкции.

Каким же образом Сезанн, получивший широчайшую популярность, не был воспринят в лучших своих тенденциях, а только в худших? Потому что эти тогдашние, первоначальные конструктивисты не знали, как сорганизовать целое, во имя

какой идеи. Были попытки создания математических картин, геометрических картин, но это решительно никого не убеждало. Это были все же бестенденциозные вещи; не было никакого идейного стержня, вокруг которого можно было организовать материал.

Художник жертвует частностями целому. Надо ведь собою жертвовать государству, его целям. Но ведь это государство защищает власть меньшинства. Как это оправдать? Неизвестно. Где взять возвышенные идеи и волнующие чувства, которые могли бы послужить основой организации? Негде. Для буржуазии доступны только такие организации, как казармы, как студенческие корпорации, которые не тем велики, что цель хорошо поставлена, а которые гордятся самой дисциплиной как таковой, — это является объяснением того, что организующие школы, что школы, направившиеся от анархо-импрессионизма к конструктивизму, пошли по линии *беспредметного конструктивизма*. Ведь дать внутреннюю структуру вещей — тем, что сломать их, показать вещь одновременно с разных сторон, — значит просто произвести с ней манипуляции чисто формального характера. На самом деле внутреннюю сущность гитары прекрасно знает мастер, который ее делал, лучше, чем Пикассо, который ее разобьет, покажет ее в щепочках, в разложенном виде на своей картине.

Но что же дальше? Никакого живого чувства и никакой живой идеи у них не было, а только внутреннее сознание необходимости организоваться и организовать мир.

Несколько слов об итальянском футуризме. Футуризм отвечал буржуазии же, буржуазному культурному перевороту. Поскольку буржуазия пошла на быструю смену впечатлений, пошла на то, чтобы быть на уровне своих машин и своей машинной культуры, чтобы создать себе здоровое тело и выносливые нервы, постольку ей нужен был внутренний бодрый тонус. К черту декадентство и кладбище, будем радоваться жизни, непосредственно ловить момент, какой наша лихорадочная жизнь дает! Буржуазия все перевернула на внутреннее брио [1], захотела, чтобы все вертелось внутри колесом, как снаружи. Если бы у человека была идея, то он не паясничал бы, не делал бы фейерверка из любых предметов, красок и различных кусков, а он придал бы всему этому движению какую-то гармонию. Но даже в самой литературе, если возьмете Маринетти, увидите, что произведения его совершенно бессодержательны и стремятся к заумничанью, потому что этим писателям приятно, как эта заумь звучит, чтобы это было дебело, грубо: «Дыр-бул-щыр», чтобы это было здорово, чтобы это противоречило всему сладкоежству, которое перед тем доминировало, чтобы, так сказать, читатель настраивался не на тот минор,

[1] Порыв, восторг (от итал. *brio*).

который раньше господствовал, а на мажорный контрабас и турецкий барабан, который играет неизвестно что, но звучно дает себя знать. В футуризме есть кое-что для нас симпатичное. Тонус жизни его прекрасный. Это выражение силы нашего врага. Здесь интеллигенция потрафляла на заказчика, на буржуазию, которая готовилась для войны, на ее злобу и на месть. Формально все это может быть отчасти пригодно и для того, чтобы вести в бой нас против них.

Итальянский футуризм — это реакция обреченного класса, потерявшего свое содержание, ставшего внешне пассивным. Футуризм явился из потребности в допинге. Подъем жизненного тонуса выразился в футуризме, а отсутствие содержания вылилось в деформациях футуризма. Как стремление к организации родило кубизм, а отсутствие организующих идей — деформацию кубизма.

Теперь мы переходим к рассмотрению явления, в последнее время сильно привлекающего к себе внимание, именно к немецкому экспрессионизму.

Уже самое название экспрессионизм показывает, что тут нечто противопоставляет себя импрессионизму. И действительно, во многом экспрессионизм и импрессионизм противоположны, хотя я бы сказал, что не настолько противоречивы экспрессионизм и импрессионизм, сколь противоречивы дух французской живописи и дух германской живописи и вообще искусства обеих наций. Но ограничусь сопоставлением импрессионизма и экспрессионизма. Импрессионизм значит искусство впечатлений, экспрессионизм значит искусство выражения. Художник-импрессионист говорит: я хочу целиком, честнейшим образом передать импрессию, которую мне дает природа, и притом во всей ее непосредственности и чистоте. Художник-экспрессионист говорит: мне никакого дела нет до природы, единственно, что я желаю от искусства, это чтобы мне была дана возможность представить мой внутренний мир. Правда, мы показали, что импрессионизм субъективен и даже кубизм субъективен. Импрессионисты французские говорили, что хотят выразить объективный мир, и сейчас же доказали, что объективный мир — это тот, который им является, да еще в определенном их настроении. Стало быть, это оказывается мир, преломленный через субъект. И тем не менее задача была, как я вам уже подчеркнул, чисто художественная, задача мастерства, как бы передать этот мир явлений, доведя его до многокрасочной жизненности благодаря остроте глаза и искусной руке.

Кубизм остановился на внутренней сущности вещей. Человек вовсе не человек-явление, и дерево вовсе не явление-дерево; что такое ветка, как она является, это не важно, а главное — ее сущность, я хочу дать самую сущность, самое важное, что есть в дереве, что есть его главная конструктивная идея. Главная же идея в том, что дерево представляет собою колонну,

не совсем ровную, без мертвенной симметрии; вот и можно взять слегка искривленный цилиндр. Кора может иметь такую-то и такую-то окраску, так как может быть освещение или солнечное, или лунное и т. д., но это не важно, освещение постоянно меняется, а я хочу передать сущность конструкции, поэтому нужно взять серые или коричневые тона и кору окрасить в такой нейтральный цвет. А дальше колонна или цилиндр разветвляются на несколько отдельных небольших цилиндров — вот это и будет дерево в его сущности. Импрессионизм желает дать самое существенное, ловит самое оригинальное, суммируя его в основные красочные пятна. А кубизм стремился дать две-три черты типичности и с помощью геометризма дать линиям больше определенности. Таким образом, кубизм стремился с наибольшей объективностью придать своим живописным конструкциям максимум весомости, максимум вещности именно тем, чтобы лишить их атмосферы, лишить тонких черт, лишить деталей, свести их на скелет, на основу.

Это хорошо, но ведь каждый может подойти к этому иначе, один так, а другой этак, притом ведь скучно, если вы все так однообразно упрощаете; придумайте что-нибудь другое, а то что же это такое, руки — цилиндр, ноги — цилиндр, туловище — цилиндр, шея—цилиндр, голова—шар, и так все время изображать человека, каким он является приблизительно в манекене, каким иногда пользуются в школе живописи или у портных для примерок. Это скучно, поэтому надо идти дальше, например, одновременно показать, как вы видите человека, если смотрите сбоку, сзади или спереди. А можно так: одновременно сделать человека в фас, а еще его половину рядом в профиль или, скажем, написать одной краской фас, а другой профиль и поставить тут же в фасе, чтобы было видно и ту и другую сторону, а в комбинацию красок внести особый внутренний вкус, математически рассчитать, как распределить разные фасы изображаемого предмета, даже его внутренние стороны, избегая по возможности красочности, а если применить краску, то разве для того только, чтобы придать конструкции больший эффект, — и вот вам живописный трактат о конструкции данной вещи.

Но, может быть, получится так, что человек, изображенный таким образом, совсем не будет похож на этой картине даже вообще на человека? Конечно, но это не потому, чтобы кубисты не умели, а потому, что они к этому не стремятся. Я помню, как один из интересных крайних художников показал мне портрет своей жены. Он разложил этот портрет на полу, и я увидел, что он представлял из себя не то какой-то соус из брюквы и моркови, не то какой-то несуразный ковер. Он долго смотрел на портрет и сказал: «Конечно, сходства спрашивать нельзя!» Еще бы! тут очень мало было похожего на человека вообще, а стало быть, и на его жену в частности. Он изобра-

зил свою жену не реально, конечно, а в воображении разрезал ее на очень мелкие кусочки и разложил так, чтобы ее было лучше видно. Когда она целая, нельзя рассмотреть всего, а если разрезать на мелкие кусочки, то можно разложить, чтобы как следует было видно; сходство не получается, но это все-таки полностью и целиком его жена, а не кто-нибудь другой. Смешно, но серьезно.

Стало быть, кубизм вдается в величайший субъективизм, и это потому, что никто из этих интеллигентов-одиночек не умел искать социально-художественного языка. Казалось бы, что если они хотели иметь своеобразно-художественно-агитационный характер, если, еще не выражая ни идей, ни эмоций, они тем не менее выражали некоторый темп, некоторый ритм, то должны же были стараться сделать общедоступной эту пропаганду. Нет, боже сохрани! Художник держится в стороне от большой публики; он полагает, что он совсем не может с ней разговаривать, надо было бы все переделать, чтобы рабочим или крестьянским массам передать эти темпы и ритмы, и надо было бы совершенно иными способами за это взяться. У кубистов же способы утонченные, которые могут быть поняты лишь человеком, прокипевшим во всех видах направленства. Поэтому их произведения предназначены для чрезвычайно ограниченной группки.

Экспрессионизм идет с другого конца. Появился он в Германии после войны. Каковы социальные причины возникновения экспрессионизма? Что такое экспрессионизм? Экспрессионизм есть плод страшного общественного разочарования. Германии нанесен был удар, разбивший ее монархию, ее организацию казарменную, которая могла бы быть идеалом для кубизма. Экспрессионист, то есть немецкий интеллигент, ненавидит кайзера, ненавидит буржуазию, считает, что они погубили Германию, он хочет найти какой-то исход из своего абсолютно невыносимого положения. Можно ли сказать после этого, что у него нет эмоций и идей? Нет, у него есть и эмоции и идеи; у него есть критика современного общества, он зол на него, он готов кричать, реветь, и ему, конечно, хотелось бы выступить в качестве проповедника. Экспрессионист говорит: кто такой художник? Художник — это необыкновенный человек, он содержательнее других людей, у него больше мыслей, чувств, он больше видит, слышит, и он выражает то, что слышит, видит, он умеет организовать все это в огромную социальную силу, в проповедь. Художник — это пророк, художник — это даже святой пророк. Он живет для того, чтобы развернуть свою большую и светлую душу, но он потому не просто святой, а пророк, что он свою душу выражает художественно, то есть он дает жить сияниям этой души, другим дает испить самую жизнь свою, проникнуть в самые ее недра, самые ее трепеты, находит краски, образы, линии, которые суть пророчества его взволно-

ванной души. Художник не человек, который мог бы быть пророком ясных сентенций, каких-то философских и социальных афоризмов. Его сила в том, что он проповедует образами, что его духовное содержание не переходит через его голову в ваш мозг, а уже потом в ваше сердце, нет, оно бьет прямо из его подсознательного и проникает в ваше. Оно вырывается прямо из подполья, выливается на полотно и через ваш глаз врывается прямо, непосредственно в ваше подполье и непосредственно заражает вашу эмоцию. Вот почему экспрессионист говорит: с какой стати я буду писать то, что есть в природе! Если мне нужно выразить гордость, я напишу, скажем, уродливо стилизованную лошадиную голову на орлиных лапах с ноздрями, извергающими пламя, — будет гордость. Если вы скажете: что это такое? Почему это так? Таких лошадей не бывает! Тогда я вам отвечу, что вы просто идиот. Ведь это все равно что в симфонии спрашивать, что каждый звук означает. Ничего переводимого в понятия не означает. А если таких красок, конечно, в жизни не бывает, то что из того? Они наиболее подходящи, чтобы привести к определенной эмоции. Так говорит экспрессионист. Вы чувствуете, что такой экспрессионизм тенденциозен. Но интересно знать, во-первых, что же он проповедует? Во-вторых, интересно знать, как он проповедует, насколько понятно, насколько захватывающе?

В отличие от французской живописи, германская живопись идет не от формы, а от содержания, и потому немецкая живопись часто несколько бесформенна, безвкусна, в то время как французская чиста, стройна и виртуозна, но в ней зато мало страсти. Мы видим, что ни у кубистов, ни у футуристов никакого определенного содержания нет, а есть некоторый тонус, который, однако, можно выразить словами, можно сказать, что футуризм есть проповедь безжалостной жизнерадостности позднего капиталистического периода. Про кубизм можно сказать, что кубизм есть построение монолитной, казарменной монументальности. Все это чисто формальная задача. Экспрессионизм не хочет проповедовать лишь формы, экспрессионизм занимается содержанием, говоря: я пророк! Казалось бы, что при этом экспрессионизм должен был бы быть совершенно понятен. Можно сказать даже, что экспрессионизм у немцев часто слишком грешит философией и что эмоции его слишком даже интеллектуализированы. Почти каждая современная немецкая картина метафизична, под ней есть какая-то философия, какое-то построение немецкого интеллекта под углом зрения социальных событий переживаемой эпохи, и т. п. Экспрессионизм груб, он радуется своей грубости, он хочет кричать басом, а не на нюансах наигрывать, он гордится своей грубостью.

Несмотря на все это, в смысле качества содержания и ясности его выражения у экспрессионизма дело обстоит плохо.

Идея экспрессионизма, в сущности, конец света, то есть он впадает в декадентство; часть немецкой интеллигенции не видит никакого исхода, молится на Достоевского и заявляет, что, в сущности говоря, кроме копания в себе самом, как в обреченном смерти, ничего другого не остается. Весь мир, как у Гамлета, — это труп, который кишит червями, и, кроме этих червей, копаясь в себе самом, ничего другого не найдешь. И экспрессионизм должен ударить в похоронный колокол, чтобы вызвать у всех идею, что настал конец мира, не только конец Германии, но конец света.

Вы знаете, что философ Шпенглер подвел под это построение философский фундамент. Естественно, рядом идут такие пророки, которые говорят, что на этом свете нас ждет лишь испытание, а спасение на другом свете. Художники, всматриваясь в окружающую гущу, видят только рожи, гримасы, а внутри что-то похожее на страдание вседуши, вот вроде шопенгауэровской Воли; значит, нужно забыть себя, забыть индивидуалистический мир и жить одной жизнью с целым, в сердце бытия, дорваться до бога. И к нему добираются через католицизм, буддизм, через мистику, через Конфуция. Во всех случаях эта мистика приводит к тому, что каждый создает своего собственного бога. На самом деле каждый копается своим жалким заступом не в недрах сокровенности мира, а в самом себе, в нервах ковыряет и находит в большинстве случаев какой-нибудь надуманный компромисс, надуманную теорийку и создает ее художественную статую, на которую начинает молиться. Почти каждый говорит, что у него есть свой бог, он выковырял его из себя, это его порождение. Экспрессионизм разбит не на секты даже, а на разрозненные индивидуальности, и каждый имеет свою собственную мистику.

Затем есть экспрессионисты, которые устремлены к социализму, хотя по большей части с анархистским элементом. От индивидуализма нащупывается путь к некоторой закономерности, к организации. Экспрессионизм, в отличие от кубизма, не мечтает о монархии, это направление испытано и потерпело крах, они говорят: мы возвращаться назад не желаем, если мы распались на индивиды, то это есть шаг вперед от железной культуры, которой была скована как обручами старая Вильгельмова Германия, уже лучше анархия. Но отдельные круги могут приближаться к коммунизму, они видят, что в России упрочен новый порядок, и это увлекает некоторых экспрессионистов вступить на тот же путь.

Они не боятся разрушения. Им кажется, что Россия, как ее рисуют, на страх немцам буржуазных классов, клеветнические журналисты, похожа на огромную, пылающую страстью экспрессионистскую картину. Они так и воспринимают русскую революцию — как хаос страстей.

Есть известные грани в экспрессионизме, и некоторые из них

близости к русской революции иметь не могут, но количество людей в этих близких к реакционным группам кругах будет уменьшаться, потому что интеллигенция теперь явно поворачивает к пролетариату.

Основная беда экспрессионизма пока заключается в том, что ему нечего, в сущности, говорить. Он вообще протестует. Он говорит: я пророк, я вам скажу великую истину. Какую? А вот я еще ее не нашел, я ищу ее. Люди, ищите бога, ищите исхода, без этого нельзя жить! — это, конечно, пророчество, но пророчество, так сказать, только отрицательное.

И так как экспрессионисты раздерганы на индивидуальности, то и на вопрос, насколько понятно пророчествуют они, приходится дать отрицательный ответ. У них нет социального языка. Если вы скажете экспрессионисту: голубчик, то, что ты намалевал, ничего нам не говорит, он в ответ скажет: «Что же мне делать, если у меня душа именно такая? Что же я должен, свою душу прилизывать, причесывать? — это не будет экспрессионизм. Разве я должен опускаться к толпе? Нет, я должен поднять ее до себя, до великого, единственного, ищущего пророка». И поэтому экспрессионист бывает иногда до такой степени темным, что большей темноты нельзя себе и представить.

Сейчас на русский язык переведено одно произведение — «Площадь» Унру. Я не знаю, как только переводчик умудрился перевести эту вещь. Если бы мне даже Центральный Комитет партии приказал ее перевести, я не мог бы, и не потому, что я не знаю немецкого языка — я его знаю неплохо и читаю свободно,— но тут нельзя понять, о чем речь идет. Автор нарочно ломает все фразы и перепутывает все. Ему, очевидно, кажется, что если будет понятно, то, значит, он неинтересный человек, а ему хочется, чтобы восклицали: вот сложность, вот пучина! — тогда Унру будет доволен.

Но тем не менее, когда говорят, что экспрессионизм буржуазен, не попадают в цель. Экспрессионизм до корня волос антибуржуазен. Нет у них ни одного произведения буржуазного. Сказать, что экспрессионизм буржуазен, — это все равно что сказать, что анархизм буржуазен. Но то там, то здесь попадается мелкобуржуазный индивидуалистический душок — это верно. Экспрессионисты питаются тем же духом, что и анархисты; это бунтари без твердой теории, не признающие организации, индивидуальные застрельщики, анархо-индивидуалисты. Поэтому они глубоко противобуржуазны: они могут быть нашими союзниками, мы ищем союза налево, но мы прекрасно знаем, что они очень легко могут сорваться в разные фантазии. Тем не менее мы должны прямо сказать, что в экспрессионизме есть очень симпатичные стороны, что он показывает известный поворот интеллигенции к пролетариату. Правда, многие экспрессионисты брыкаются против этого. «Ты пролетариат, где уж тебе, что ты можешь тут сделать! Ты приносишь большую

революцию, это хорошо, и мы готовы с тобой работать, но ты думаешь потом порядок создавать? Какой порядок? Мещанский? Ты все прилижешь, на место поставишь и заживешь жизнью довольства себе в утеху; нам с тобой не по пути, нет у тебя полета; ты требуешь дисциплины, организации, а я человек недисциплинированный, и я, как Счастливцев, в твоем счастливом хлеву буду бегать и искать, на каком крюке повеситься!»

Но куда же пойдет экспрессионист? Буржуазию он ненавидит, и буржуазия на него плюет, а у пролетария есть сила, и, чем больше сказывается ухудшающееся положение немецкой интеллигенции, чем более пролетарии показывают, что могут создать какую-то прочную основу для быта, чем больше отчаяние овладевает экспрессионистом, тем чаще он поглядывает на пролетария. Тот, кто способен больше воспринимать от великого класса, постепенно может наполниться какими-то флюидами, идущими от пролетариата. Поэтому экспрессионист не безнадежен с пролетарской точки зрения. Мы знаем, что в так называемом комфутском движении этих экспрессионистов-коммунистов было довольно много, и наша коммунистическая партия немецкая говорила: черт знает, куда их деть: в обоз — они слишком беспокойны, а в настоящую армию взять их нельзя, они слишком недисциплинированны, они не могут ни с кем в ногу маршировать. Они боялись этих людей, а те упорно заявляли о своем желании идти вместе, и, вероятно, когда в Германии будет рабоче-крестьянское правительство, отбою не будет от них, потому что у них отвращения к революции нет, стремления связать свою судьбу с буржуазией тоже. У нас буржуазия хоть интеллигенцию кормила, а этих и не кормит; им никакого нет резона защищать капитализм; поскольку интеллигенция поверит в новую силу, она будет приспособляться к великому заказчику, пролетарию, — это ведь не значит стать угодливым к какому-нибудь Вильгельму, прославлять казарменную официальщину. Так вот, поскольку интеллигенция такова, можно ожидать, что лучшие из этих интеллигентов превратятся в настоящих глашатаев пролетариата.

Существовал же экспрессионист до экспрессионизма! Эмиль Верхарн, правда, уклонился в патриотизм, можно найти в его произведениях разные ошибки и диссонансы, но в общем и целом что такое Верхарн? Это был могучий друг пролетариата. Трудно представить себе более траурные произведения, чем его «Умирающие вечера». Когда он заканчивал свои произведения первого и второго периода, ему казалось, что он сходит с ума. Почему? Потому что его, прекрасного интеллигента, притиснул капитал; он видел ужас капиталистического общества, а куда уйти из него — не знал, поэтому он иллюстрировал сумерки жизни, он протестовал, криком кричал в этих произведениях второго периода и сам говорит, что в эти дни познакомился

с социалистическим движением, с бельгийскими народными домами и новые впечатления сразу заставили его перейти на сторону пролетариата, душа его исстрадалась, и, насколько только мог, он перешел на сторону рабочего. Это был отчаявшийся интеллигент. Верхарн был наиболее пролетарским поэтом, какого мы до сих пор имели. Это доказывает, что и впредь часть отчаявшейся интеллигенции найдет спасение в том, чтобы глубже проникнуться идеями нового класса.

Нет ли во Франции чего-либо подобного?

Вот теперь я и перейду к самому новому направлению, к *пуризму*. Пуризм вытек всецело из кубизма, и большинство французских кубистов теперь группируются вокруг пуризма. Во главе их журнала «Esprit nouveau» стоят два замечательных художника — Озанфан и Жаннере — и многие прямые ученики Сезанна.

В чем заключаются особенности пуризма? Во-первых, особенности пуризма, в отличие от кубизма, заключаются в том, что он подводит новую теорию под кубизм, теорию несравненно более глубокую, социальную; пуризм, как кубизм, заявляет, что надо не просто отражать природу, как это делали реалисты и потом импрессионисты, а творить новую природу. Пуризм есть новый способ творить новую природу в красках и формах. Пуризм утверждает, что в творчестве вы не должны фантазировать, иначе это будет личная выдумка, отрыжка того либерального анархизма и индивидуализма, который нужно отбросить. Нет, не фантазированием надо заменять те впечатления, которые получаются извне, надо суметь их организовать рационально, объективно, общеобязательно, общеубедительно.

Что значит суметь организовать предметы? Сезанн стремился к тому, чтобы вся картина выходила просто более или менее аккордно. Да, но это только внешняя оболочка, и в этом смысле и действовал Сезанн. Теперь нужно другое. Надо, чтобы произведение было ясно и понятно, как можно понять словесное выражение; с другой стороны, нужно организовать его таким образом, чтобы торжествовала законченная внутренняя рациональность картины. В природе, говорят пуристы, масса случайного, это случайное к искусству никакого отношения не имеет, его увековечивать не нужно; очевидно, художник должен почти математически находить какие-то внутренние формулы, изучая пейзаж или человеческую фигуру, внутренне формулировать разумное, вечное, закономерное в явлении и потом его изображать. Каждая картина по пуризму не есть кусок человеческой фантазии, не кусок леса или поля в рамке, а кусок высокоорганизованной действительности, так сказать гуманизированный. Ибо человек — носитель разума, человек — это часть природы, который ищет разумности, правила, закона как такового, хочет создать среду, которая как бы вышла из рук разумного творца. Так вот картина должна дать такую при-

роду, как если бы она была разумна. Внутреннюю мысль и организацию надо вычеканить в картине. Пуристы указывают на то, что к такому взгляду практически подходили уже Коро, Энгр и еще раньше Пуссен. Они говорят, что египетские статуи — это уже был великий пуризм, ибо египетские художники понимали, что дело не в том, чтобы складывать из кубов фантастического человека, а в том, чтобы не теряться в случайных деталях, а познавать сущность. Это общее у пуристов и в кубизме, но строится на ином подходе. Кубисты, оттого что они были индивидуалистичны, конструировали каждый по-своему, а нужно конструировать *социально,* нужно, чтобы каждый человек, посмотрев на картину, сказал: «как это правильно, как это разумно», а не «как это странно!».

Пуристы хотят работать так, чтобы захватывать многих людей. Они говорят: в природе много случайного, хаотичного, наоборот, в произведениях промышленности имеется много вечного, поэтому-то фабрикаты, бутылки, например, ложки, тарелки, это вечные вещи. И когда они начинают искать, что есть вечного в бутылке или в тарелке, когда хотят очистить продукт человека от всего случайного и дать фабрикаты в их вечном отображении, то они как бы проникают в настоящую природу вещей, как она прошла через поколения, как поколения это одобрили, благодаря чему форма этих простых вещей и стала совершенная, как самый совершенный цветок. Озанфан думает, что если вещь прошла через тысячелетия, то это ясно значит, что она целесообразна, и благоговейно дает изображение вечной бутылки как чистую форму. Он отстаивает эту бутылку, как великий живописный сюжет. Но вот тут-то слабая сторона пуризма, вытекающая из его сильной стороны. Когда вы начитаетесь пуристов, вы говорите: он прав, и — вот что нам нужно. Они понимают идею художественной организации мира. Маркс говорил: «не истолковывать, а перестроить мир». И, понятно, перестроить так, чтобы он служил потребностям настоящего человека. Да, перестроить мир — это значит его гуманизировать. Каким же огромным помощником может быть художник, который умеет сосредоточить настоящие человеческие требования, облечь внешнее в законченные формы, чтобы оно оказалось вполне очеловеченным. Он заранее видит его, он будущее уже изображает как реальное, сущее. Это великий помощник в деле социализации и гуманизирующего преображения, очеловечения мира, великий художник!

И когда вы знакомитесь с Энгром, Пуссеном и видите, как они творят в своих простых чудесных произведениях, то говорите: да, ученики этих людей могут быть близки к марксизму. Но вот когда вы смотрите картины современных пуристов, то вы видите тут непрерывную связь с кубизмом, а кубисты изображали заумь; если вы возьмете Леже, сколько в нем еще бессознательного кубизма, его картины нельзя понять, это еще

пуризм в кубистических пеленках. Вы ясно осознаете, что пуристы еще не отпочковались от кубизма, и если об отдельных картинах вы можете сказать, что это хорошо, то, когда вы видите, как Озанфан рисует бутылку, и опять бутылку с прямым высоким горлышком, и опять бутылку еще других форм, и еще монументальную бутылку, и целые системы бутылок, вы понимаете, какая она красавица с ее полированной поверхностью и в ее замечательном взлете вверх. И каждую деталь, и разные формы, выработанные человечеством в течение столетий для флаконов, бутылок, кружек, он трактует с величайшей любовью и показывает, что это настоящие цветы человеческой индустрии. Но ведь это раз, и два, и десять, и до бесчувствия, и наконец кричишь: не одна бутылка на свете, мир широк, и я в эту бутылку влезать не хочу и не желаю, чтобы весь свет превратился в бутылку.

Это значит, что новый пуризм родить картину не может. Великолепная теория, но пурист не знает, какое же конкретное содержание вложить в живопись, какое же разумное чувство должно ее оживить. Он боится реального чувства, новой идеи, он берет поверхностную вещь, бутылку, но бутыль не есть идеал для всякого человека. Он боится отойти от бутылки, как бы не впасть в тенденцию! Разве чувства и идеи могут быть внеклассовы? Да еще во время такой борьбы? А пуристы колеблются, они хотели бы остаться вне классов. И вот, с одной стороны, они кокетничают с монархистами и говорят: это великие организаторы, в них жив настоящий конструктивистский дух, они в этом смысле страшно прогрессивны. Они хотят общество сделать такой стройной пирамидой! Но и пролетариат им симпатичен, и к большевикам они льнут, и Маяковского принимают, и мне присылают свои журналы с любезными надписями, и я полагаю, что это у них внутренне и глубоко, потому что ведь и пролетариат хочет построить разумное, вечное общество. И вот пурист, сидя в своей бутылке, смотрит на свет и говорит: мне отвратителен буржуазный хаос, я хочу стройного естественного общества. Не то фашист его построит, не то коммунист. Я еще посижу в бутылке и посмотрю. Симпатии туда и сюда. Пролетариат — великий класс-строитель, пролетариат принесет с собой монументальный стиль, пролетариат создаст целостное общество, которое представляется в огромных садах-городах на преображенной земле. Но может быть, пролетариату это не удастся? Тогда какой-нибудь фашистский обер-Наполеон, или фашистский сверхпоп это сделают. Но и это будет хорошо, потому что меня ни давление снизу не очень давит, ни давление сверху. Был бы лишь вообще порядок, конструкция, стиль, а для чего этот стиль, выражает ли он собой крепость, в которой отсиживается буржуа, или действительный народный дом, в котором живет по-братски человечество, это все равно.

Пурист, пожалуй, сказал бы даже: второе гораздо симпатичнее, но я не знаю, осуществится ли оно, но во всяком случае если это не осуществится, то лучше крепость буржуазная, чем нынешний хаос. Поэтому когда говорят, что пуризм есть явление буржуазное, то это неверно в целом. Это не буржуазное явление. Оно совершенно отрицает буржуазный индивидуализм и отметает явления, в которых звучат отзвуки либерализма. Но вместе с тем есть ли это явление пролетарское? Нет. Оно есть выражение стремления лучшей части нынешней интеллигенции к прочной общественной организации, и как хорошая пушка может быть хороша и для пролетариата и для буржуазии, так и хороший пурист может оказаться помощником и нам и им, обоим лагерям, которые оба сейчас начинают мечтать об организации. Поскольку мы уверены, что наша организация — действительность, а фашистская организация — утопия, и поскольку мы думаем, что наша организация есть свобода человечества, а фашистская организация есть гибель человечества и человеческой свободы, постольку нам противны эти колебания. У пуриста нет определенной социальной формации. Его тянут к себе оба полюса, на обоих полюсах сложилась для него притягательная сила.

Еще одна черта, которая поможет анализу природы пуриста. Пуристы не только бутылку считают разумной. Они восхищаются океанским пароходом, беспроволочным телеграфом, современной авиацией и говорят, что инженер гораздо выше архитектора. Архитектор торчит в старом хламе, он подражает каким-то образцам, которые не вытекают из современной жизни, или он под стилем разумеет искусственную прививку какого-нибудь старого стиля, или не имеет его вовсе, а инженер имеет. Инженер не думает о стиле, когда возводит фабричную трубу или когда создает океанский пассажирский пароход, и только потому, что он владеет замечательной техникой, знает, что нужно стремиться к удобству, к прочности, имеет утилитарные цели, он создает настоящую новую красоту. Пуристы говорят устами Корбюзье: устал, устарел, умер архитектор, учитесь у инженера! И это они часто называют конструктивизмом. Они говорят: великий принцип искусства заключается в том, чтобы строго соответственно целям, строго целесообразно сконструировать известное количество материала, соединить элементы в конструкцию, то есть соединить их в нечто, тончайшим образом отвечающее своему назначению. Это не есть задача художника, это есть задача мастера вообще, но они говорят, что от этого получается величайшее искусство и красота. Это есть тот цветок разума, например океанский пароход, который поднимается из недр нашего сознания. Можно сказать: ваши пуристы буржуи, они восхищаются океанским пароходом, порождением капитализма. А мы разве им не восхищаемся? Социалисты тоже этим восхищаются. Все это у нас еще идет от

крупного капитализма, но мы не хотим разрушать то, что им создано, а хотим идти по тому же пути дальше.

А что такое наши большие города? Для нас город — это сотни тысяч пролетариев, у которых есть знание лозунга завтрашнего дня, которые готовы собой жертвовать за этот завтрашний день, а для чистого урбаниста это — мюзик-холлы, большое количество светящихся реклам, большое количество вертящихся колес...

Художник, который сам называет себя пролетарским, который вышел из новой городской жизни, такой художник, пурист, может быть, очевидно, нам полезен. Но как только вы видите, что урбанизм его отклоняется в сторону от идеи и эмоции к формальному шуму города, вы видите, что он недостоин быть союзником пролетариата.

С этой точки зрения приходится подходить и к эволюции русского футуризма. Русский футуризм в первой стадии заумничал, беспредметно кувыркался, шел озоруя, заявляя, что содержание — не важно, нужно идти путем революционизирования форм, и мысли о революционизировании форм делали ненавистными футуристов старым мандаринам искусства. Старые мандарины вплоть до наиболее молодых мандаринов из «Бубнового валета» склонны были думать, что у футуристов одна сплошная мерзость. Поскольку старые мандарины придерживаются традиции, они говорят, что у молодых футуристов никаких способностей нет, это люди шатущие, богема. Но идущая к империализму душа буржуа, начиная прислушиваться и к новым течениям, стала говорить: ничего тут революционного нет, молодые люди кричат: «я молод, молод, в животе чертовский голод». Кричат потому, что глотки здоровые, а между тем в них есть что-то свежее. Заграничные буржуа давно считают Маринетти совершенно своим, они находят, что это художник как-никак вроде вкусного, поднимающего настроение напитка — амер-пикона, это может войти в моду, буржуа стал входить во вкус. Но в России революция ахнула по буржуа и футуристам — все полетело в тартарары. Тогда футуризм сказал: ты революционер, я революционер, пролетарий, ведь нам с тобой по пути, руку, товарищ!

А оказалось, что революционное содержание их совсем разное: пролетариат сознательно шел к коммунистическому будущему социальности, а футуризм неопределенно заумничал и твердил: «Футуризм — это будущее, а какое, я сам не знаю».

Пролетариат достаточно определенно отринул протянутую ему руку футуристов, потребовав, чтобы в ней был сколько-нибудь ценный дар. Пролетариат явным образом начинает перевоспитывать футуристов.

Леф раньше других заявил: мы коммунисты, мы берем искреннейшим образом ваше коммунистическое содержание.

Но тут, товарищи, этих людей подстерегает пока очень большая неприятность. Чрезвычайно хорошо, что эти левые художники, молодые, талантливые, смелые, приходят к нам, и не со своей чепухой, треугольниками и заумными фанерными кругами, а с желанием помогать строить важное революционное дело. Все они хорошие коммунисты — это прекрасно, но они, как цыпленок, вылупившийся только что из яйца, на кончике хвоста носят скорлупу своего старого формализма. Когда они росли, они занимались виртуозничанием, а позднее пришло пролетарское содержание. Как художник живой должен был подойти к этому? В нем океан чувств, ему светит ярчайшее созвездие идей; ему нужно выразить это как можно проще, убедительнее, с возможно большим захватом, он всегда видит своего зрителя, понимает, что нужно этой темной ниве, которая ждет семян, вокруг которых скристаллизовались бы идеи и чувства. Такой художник есть великий пособник коммунизма в великой работе на нашей ниве. У современника комфута есть эти идеи, у него есть эти чувства, они горят в его груди, а он все еще норовит такую рифму сочинить, которая заставила бы стошнить тов. Сосновского: «Были хороши слова у товарища Ворошилова». И товарищ Сосновский начинает распекать товарища Асеева, а кстати и меня: кошку бьют, а невестке повестки подают. Вот, товарищ Луначарский, вы его «назначили» первым поэтом, а он у вас грамоты не знает, а он пишет для рифмы такие невероятные вещи. Правда ли, что Асеев безграмотен? Правда ли и что Асеев халтурщик? Тысячу раз — неправда. Асеев талантливый, искреннейший человек.

Но вот он из себя в поте лица выжимает фокусы, потому что ему кажется, что нельзя сказать словечко в простоте, а непременно с ужимкой. Буденный, Сосновский не одни, а за ними десятки тысяч читателей, самых лучших, и нельзя обольщаться тем, что часто молодежь приветствует Леф, потому что сама не прочь увлечься последними течениями в искусстве, у нее это пройдет. Тут нужен еще дальнейший сдвиг от формализма к поискам простейших и сильнейших выражений нового содержания.

Что-то происходит во французской и германской живописи, одни подошли к пуризму, другие к экспрессионизму, третьи приблизились к коммунизму, у нас еще более, но найти настоящий язык, способ монументального выражения, выяснить содержание в общедоступной форме они не могут, а самому пролетариату создавать это из себя трудно. Пролетарская поэзия и пролетарское искусство рождаются, но развиваются медленно, потому что пролетариат еще слаб, и культура его в предварительном порядке будет определяться в значительной мере перебежчиком из интеллигенции. Разве Маркс, Энгельс, Ленин — не интеллигенция? А они сыграли огромную организующую роль среди пролетариата; так точно могут выделиться

такие художники из интеллигенции, и, несомненно, интеллигенция поможет этой организации. Тот или другой великий может выйти из пролетариата, но легче достигнут результата те, которые годами жили в атмосфере искусства, которые имеют технику; они помогут построить первые ступени, ведущие к пролетарскому искусству.

У нас это трудно дается, так как сама интеллигенция находится в развале, интеллигенция мечется во все стороны, она как тростник, колеблемый ветром; между тем ей единственный правильный путь есть ориентация на пролетариат, и тогда получат истинное значение пуризм и экспрессионизм и они естественным образом сольются между собою; тогда их естественно посетит и коммунистическое вдохновение, которое будет проистекать от того, что настроение огромного класса сосредоточится в их душе. И тогда получится единое великое искусство, вероятно настолько великое, что такого никогда до сих пор не было.

Луначарский А. В. Искусство и его новейшие формы. Доклад, прочитанный 2 декабря 1923 года в 1 МГУ.— Собр. соч. в 8-ми т., т. 7, с. 341—371.

Бунт декадентского искусства

<...>Вне союза с пролетариатом, вне духовного единения с ним, вполне самостоятельно интеллигент-художник может пойти только двумя бунтарскими путями: мнимым путем мистического мироотрицания и путем натуралистического обнажения и сатирического бичевания действительности.

Первый путь есть путь мнимого бунта. Буржуазия весьма покровительствует ему. Сколько-нибудь значительные декаденты, мистики и символисты все попали в моду. Буржуазия, во-первых, и сама не обладает (в лучших, интеллигентнейших своих экземплярах) никакой жизнеспособностью и любит погружаться в мечты, а во-вторых, мечты, в форме ли религии или в форме настроения, всегда уводят прочь от жизни. Отрицай, пожалуй, мир! Буржуазия ничего не имеет против. Не ломай его только. За это она не погладит по головке; не призывай к борьбе реальной, борьбе силы против силы. Болтать же можно, уходить от жизни в салоны, кабинеты, гашиш, грезы — сколько угодно! За красивые грезы художника поблагодарят, как и за красивую обстановку-модерн для салона или кабинета. И допустима известная дерзость мысли, особенно же если она щекочет чувственность пресыщенного эпигона рыцарей первоначального накопления.<...>

Луначарский А. В. Задачи социал-демократического художественного творчества.— Собр. соч. в 8-ми т., т. 7, с. 158—159.

Салон независимых

<...>Средняя публика бродит по двадцать седьмому бараку в полнейшем недоумении, не осмеливаясь отличать хорошее от дурного. Перед вами какая-нибудь вздорная и наглая мазня, но — боже сохрани! — не смейтесь и не пожимайте плечами, если вы не отчаянный смельчак. Или вы забыли, что ваш отец смеялся над «Рыбаком» Пювиса, пожимал плечами перед «Олимпией» Мане? А вдруг и теперь это — шедевры? Нет, уж лучше ничему не удивляться, а с серьезным и сосредоточенным видом ходить из залы в залу, стараясь, чтобы «на челе высоком не отразилось ничего»!

Публика запугана. Выругаете вы новатора — скажут: «консерватор»; похвалите — скажут: «сноб». Средняя публика окончательно растерялась, к величайшему ущербу для таланта и к величайшей выгоде для хулиганов кисти.

Публика более критическая страдает невыносимо, ибо это все время какие-то толчки и ухабы: от симплицизма какого-нибудь идиотика к головокружительной выдумке какого-нибудь рафинированного сверхчеловека, от психоза к пощечине вашему достоинству, от подонков антиэстетической пачкотни к вполне хорошим, часто даже солидно и традиционно технически совершенным произведениям.

В общем, можно разделить Салон пополам как в горизонтальном, так и в вертикальном направлениях. Горизонтально — на правую, состоящую из не так уж малочисленных здесь последователей старой реалистической манеры письма и из верных (часто до рабства) подражателей признанным мастерам поколения импрессионистов. Левой придется считать всякого рода новаторов и искателей. Вертикально Салон делится на нижний этаж, переполненный произведениями индивидуально и социально патологическими, мало или ничего не имеющими общего с искусством, и на верхний этаж, украшенный произведениями более или менее истинно художественными.

При таком делении оказывается, что больше интересных произведений падает на правую половину, но среди действительно художественных произведений левой есть более остро интересные. Конечно, внутри всех этих делений есть градации.

Должен констатировать еще один факт: когда подумаешь, что все озорники, все сумасброды и психопаты мира могли представить здесь публике своих детищ, то сначала голова кружится и ожидаешь чудовищного размаха вольного и невольного уродства, вольной и невольной эксцентричности. Разочаруйтесь — фантазия господ хулиганов оказывается сравнительно убогой. Штуки и трюки, которые они придумывают, однообразны, серы и пошлы. Еще печальнее то, что и бред психопатов очень редко выражается чем-нибудь, хотя бы отдаленно напоминающим великих невропатов поэзии: По, Бодлера, Рембо и т. п.

Как только нынешний художник или квазихудожник переступает за границу принятого и среднеразумного, он чрезвычайно быстро попадает в область пошло абсурдного, чего-то стоящего не выше здравого смысла, а значительно ниже его. У Редона, Мартини, иногда Ропса, Бердслея, даже Моро вы действительно видите попытку, иногда даже увенчанную лучом красоты, осилить какое-то внеразумное, быть может, метафизически-музыкальное содержание; в нынешнем Салоне (за двумя-тремя исключениями) этого нет. Плоды интуиции, хваленой соперницы рассудка,— жалкие выродки.

Познакомимся теперь с наиболее яркими произведениями нового Салона. Начнем с нижнего этажа и левого отдела — с произведений искусства психопатического и хулиганского.

Видите ли, хулиган, стараясь быть принятым за сверхчеловека, искусственно придает себе черты психопата, а психопат для той же цели старается снабдить себя известной дозой хулиганской развязности. Так что различить, к какой породе относится тот или другой претенциозный индивид, в огромном большинстве случаев оказывается невозможным.

Неизобретательность сказывается уже в том, что почти всякая новая идея подхватывается подражателями. Так, например, кому-то пришла в голову бессмысленная идея строить тела, пейзажи и предметы на своих картинах из каменных глыб (написанных красками). И вот Дориньяк, Ле Фоконье, Делоне и ряд других бросаются на эту не то слабоумную, не то издевательскую выдумку. Один делает женский портрет из серых каменных призм и блоков, другой строит какую-то неразбериху из обломков серых же колонн, третий изображает на полотне грубую, несоразмерную в отдельных частях мозаику из плит грязного цвета.

Что это такое? Если бы это один кто-нибудь изощрялся в такой нелепице — мы имели бы перед собой явление индивидуально-патологическое. Но раз создалась школа? Не все же здесь фюмисты и штукари, есть, очевидно, и дурачки, которым показалось, что это действительно остроумно, что это действительно искусство. Какое убожество! Завтра, может быть, появится художник, который будет делать портреты из фруктов, из листьев и т. п. Впрочем, до этого еще не додумались: один стал делать из камней, и все за ним. Какое-то меряченье.

На выставке имеется почти полное собрание произведений бедняги Руссо. Это — своеобразное явление. Руссо был слабоумным полуграмотным человеком, служил где-то сержантом в колонии, потом мелким таможенным чиновником. Он был глубоко уверен, что обладает художественным дарованием. С комической важностью недоросля в сорок лет он рисовал и писал совершенно неуклюжие, наивные, косолапые вещи: непохожие портреты в стиле уездных парикмахерских вывесок, лошадок, коровок, деревья, как их рисуют очень маленькие дети.

Когда открылся Салон независимых, придурковатый малый выставил там свою мазню. Он был крепко убежден, что его картины ничем не хуже любых других.

Публика была еще свежа и хохотала до упаду перед полотнами новоявленного мастера. Очевидная нелепость этих картин действительно смешит невольно, только потом появляется жалость, какую возбуждает любой кретин. Веселый Куртелин, один из остроумнейших французских юмористов, купил несколько вещей Руссо и после кофе водил своих гостей похохотать добродушно над выдумками таможенного живописца.

Но ведь это все-таки оригинально? Не каждый день бывает, что к вам вваливается детина, обросший бородой с проседью, и вынимает перед вами картинки, достойные пятилетнего ребенка, стараясь придать наисерьезнейший вид своему добродушному лицу простака. Если хватаются за компоновку «картин» из написанных грязью призм и обломков, то как же не схватиться за Руссо? — и вот образуется целая школа «инфантилистов». За наивным дурачком идет вереница наивничающих дураков и кривляющихся бездельников. Это уж совсем грустно. Ни в какую другую эпоху подобное явление было бы невозможно.

На выставке много произведений русских художников. Увы нам! Сии господа принадлежат к худшим среди худших. Я уж не говорю о Кандинском. Этот человек, очевидно, находится в последнем градусе психического разложения. Начертит, начертит полосы первыми попавшимися красками и подпишет, несчастный, — «Москва», «Зима», а то и «Георгий святой». Зачем все-таки позволяют выставлять? Ну хорошо,— свобода; но ведь это слишком очевидная болезнь, притом лишенная какого бы то ни было интереса, потому что даже Руссо и любой пятилетний ребенок — настоящие мастера по сравнению с Кандинским, стоящим на границе животности.

Но недалеко от него ушли и другие художники, вряд ли больные, скорее захваченные болезнью социальной.

<...>Написать простую, незначительную картинку, правильную по рисунку и приятную сочетаниями красок,— значит остаться совершенно незамеченным; а между тем для этого нужно иметь кое-какой талантишко и порядочно учиться. Но вот вы рисуете тело, напоминающее затасканную куклу из тряпья, и снабжаете его огромной яйцевидной головой с приблизительно человеческими чертами и большими буркалами, и подписываете что-нибудь вроде «Вечность» или «Задумчивость». Конечно, многие выругаются, но найдутся утонченные ослы, которые, уставясь в землю лбом, скажут: «Тут что-то все-таки есть».<...>

Луначарский А. В. Об изобразительном искусстве в 2-х т., т. 1, М., 1967, с. 126—130.

Салоны живописи и скульптуры

Я приехал в Париж, когда открыты были три огромных Салона. Об одном из них — о Салоне декоративного искусства — я уже писал; два других посвящены чистой живописи и скульптуре.

В общем в большом Салоне общества французских артистов имеются три тысячи произведений, а в менее замкнутом и более «левом» Салоне Тюильри (на самом деле помещающемся у Пор-Майо) почти столько же. Такие грандиозные выставки, при этом представляющие, с одной стороны, «правую», а с другой — «левую» половину французского артистического мира, не могут, конечно, не быть интересными и показательными. Но я должен сразу же сказать, что если они крайне интересны в смысле характеристики нынешнего художественного уровня, так сказать, артистически-производственного рельефа страны, то в абсолютном смысле оба Салона (в особенности правый) довольно ничтожны. Лишь немногие произведения останавливают вас, и еще меньшее количество способно доставить вам эстетическое наслаждение.

Надо сейчас же отметить, что количество иностранных экспонатов в правом Салоне очень велико, а в левом — чудовищно. Это, конечно, не французское искусство, это искусство мировое. Бесчисленное количество художников всех наций собирается в Париже, и еще большее количество пролаз, карьеристов, ловкачей, фокусников, пытающихся при помощи какого-нибудь нового трюка или, наоборот, держась за хвостик какой-нибудь уже медалированной тетеньки выйти в люди.

И, однако же, это вместе с тем и французское искусство. Французских художников иностранцы как будто совсем подавляют количественно; даже среди самой французской, как будто бы коренной парижской группы, той, которую принимают за характернейшую для французского искусства, есть немало иностранцев. Но все же в первую очередь именно это ядро, а потом и вся масса (за исключением некоторой периферии) носит на себе печать Парижа, каким он стал за время своей вековой культурной жизни, включая сюда и волну иностранного «сброда».

Взаимное подражание, взаимное отталкивание лиц и школ создают в Париже особый мир, чрезвычайно роскошный по количеству форм. Беда этого художественного мира заключается в его крайней пустоте и безыдейности.

Дело идет здесь не о споре между формой и содержанием. Я даже не могу сказать, чтобы этот вопрос теоретически считался здесь столь бесспорно решенным. От времени до времени попадаются статьи и книги, в которых вы видите литературный, философский и даже социальный подход к искусству, к его задачам и произведениям. Но сам «воздух» буржуазного Парижа (а ведь только буржуазный Париж отражается в этом искус-

стве, им любуется, его покупает) формалистичен как нельзя больше. Для стариков вопрос заключается в том, чтобы не выпасть из того формально тонкого, доведенного до виртуозности ремесла, в котором они воспитались. Для молодых дело идет либо о возможно ловком подражании какому-нибудь новатору, либо о попытках собственного своего новаторства, всегда и исключительно формального.

Да и лучше уж те художники, которые подходят к вопросу откровенно по-формалистски. Бежать хочется от подавляющего большинства тех, которые шалят с содержанием, ибо содержанием являются у них прославление пошлейшего, подлейшего военного патриотизма, или кокетничание с католицизмом, или еще какая-нибудь дрянь в том же роде.

Я много раз отмечал, что от современной буржуазии нельзя ждать никакого содержания в искусстве. Но тут надо сделать некоторую оговорку: в художественном творчестве очень большую, пожалуй, доминирующую роль играет художественно-творческая интеллигенция. Кому же не известно, что сами капиталисты кисть или резец в руки берут до крайности редко? Ведь не банкиры же пишут натюрморты и не фабриканты лепят бюсты! Но, конечно, прежде всего приходится вычесть из этой интеллигенции огромное количество хороших и плохих ремесленников, которые работают на буржуазный заказ.

Буржуазный заказ может означать требование буржуазии (министерства, фирмы, мецената и т. д.) проводить и защищать в искусстве буржуазные общественно-политические тенденции. Есть художники, которые на это идут. Однако выполнить такой заказ трудно, даже невозможно. Конечно, прославлять армию, президентов, министров, в особенности их дам,— это дело легкое и постоянно повторяющееся. Но разве есть среди подобных апологий в красках хоть одно сколько-нибудь значительное произведение искусства? Конечно, нет. Даже косвенные формы апологии в виде прикрашенных портретов приказчиков буржуазии или картин, воспевающих тип современного буржуа и образ его жизни, всегда будут внутренне лживы, надуто-официальны и художественно безвкусны. На прямые же попытки защищать внутренние основы империализма, эксплуататорского предпринимательства и т. д. и художники идут туго, да и сама буржуазия этого от них не спрашивает: буржуазия, скорее, боится постановки такого вопроса. Второй вид буржуазного заказа — это требование: украшай мой салон, обогащай мою коллекцию. При этом есть старая «добропорядочная» буржуазия, которая все еще покупает тысячи и десятки тысяч академических полотен, и есть буржуазия модернизованных снобов, которая с восхищением подхватывает всякую новую изюмину, всякую острую, свежую выдумку. Вот именно здесь внутренне обеспложенный художник и беспринципная буржуазия легко сходятся, и от соприкосновения их рожда-

ются весьма утонченные и абсолютно бездушные формы подражательного «старого» и «нового» искусства.

Но, кроме интеллигентов, выполняющих буржуазные задания, есть еще и очень сильный художественно-интеллигентский лагерь, включающий в себя, несомненно, большую часть талантливых людей, которые либо болезненно морщатся при одной только мысли о современной буржуазии, либо даже попросту ее ненавидят (отнюдь не становясь при этом коммунистами).

И тут я наблюдаю некоторую странность.

В Германии, художники которой издавна привыкли (французы и угодствующие перед французами немцы считают их за это варварами) к внутренне содержательной картине, картине литературной, философской, в немецкой живописи содержание и сейчас является очень острым и вследствие этого довольно густой волной прорывается антикапиталистическое настроение в искусстве. Если в изобразительном искусстве нет, быть может, такого буйного протеста, как в литературе, то во всяком случае отрицать наличие антикапиталистического течения в живописи и скульптуре Германии никто не сможет.

Во Франции литературной есть отголосок сознательной антибуржуазности, но в изобразительных искусствах его и найти нельзя. В прошлом году я говорил о великом гравере и интересном живописце Мазереле. Этот бельгийский художник, долгое время живший в Швейцарии, конечно, известен и во Франции, но никакой школы там создать не может. Москвичи, посещавшие выставку революционного искусства в Москве, могли заметить, что современная Франция в этом отношении не дает ничего — никаких Домье, никаких Стейнленов и Форенов. Вообще во Франции, конечно, есть прекрасные революционные рисовальщики, но их работ в Салонах не выставляют, и они являются, по нынешним французским представлениям, чудом, могущим найти себе место только на коммунистическом острове.

Само собой разумеется, что форма, лишенная внутреннего содержания, рассыпается. Ведь отсюда же начался самодовольный поворот живописи и скульптуры к «анализу»; отсюда пошло разделение стереометрической формы и красок, красочных валёров и атмосферы или, наоборот, отделение света как единственного материала для живописи (была такая попытка и для скульптуры) от материального тела и его поверхности. Отсюда пошло разложение предмета по найденному кубистами методу разложения цвета, отсюда пошли всякие вычуры, дерзкие, насмешливые выходки шарлатанов. В конце концов, отсюда же пошла целая школа «дада», во время своего расцвета претендовавшая на щегольскую и сногсшибательную заумность, на бессмысленное остроумие (остроумие без ума!). Это направление глубоко знаменательно: оно, так сказать, вывесило пестрый шутовской флаг на самой вершине бесстильной башни, называющейся теперь искусством.

Но если «слева» отсутствие содержания привело к вавилонскому столпотворению — не только к пестроте отдельных художников и направлений, но, так сказать, к внутренней пестроте сознания каждого отдельного художника,— то «справа» это же привело к совершенно выхолощенному мастерству, какому-то омерзительному, халтурному поставщичеству в искусстве... Знание ремесла у «правых» художников Франции, безусловно, велико. Но при всем отличии «правых» мастеров от «левых» не следует и первым позволять втирать нам очки.

Иногда нас стараются уверить, что у тех или других «левых» художников имеется налицо удивительное мастерство. Не отрицая того, что Пикассо и отдельные его сторонники превосходно знают свое живописное ремесло, я должен сказать все-таки, что «левые» живописцы по сравнению с подлинно великими художниками попросту малограмотны. Общее впечатление мазни, какая по крайней мере на семьдесят пять процентов может быть выполнена и без сколько-нибудь серьезной школы, несомненно, тяготеет над «левым» Салоном. Взяв несколько десятков решительных вхутемасовцев или даже живописцев с нашего художественного рабфака, показав им несколько образцов и дав им вольную волюшку, можно устроить большую выставку «левых» произведений, которые редкий знаток отличит от подавляющего большинства зал парижского «левого» Салона. А вот смогут ли даже хорошие современные русские художники, понатужившись, ради шутки выставить комнату портретов (допустим, пустых дамских портретов, более похожих на выставку моделей от хорошей портнихи), которые были бы на той высоте рисунка, колорита, сходства, шика, на которой стоят «правые» французы,— в этом я глубоко сомневаюсь. В этом смысле «правые» гораздо грамотнее. И все же эта грамотность не делает работы «правых» настоящим искусством.

Если принять, что мастерство есть, во-первых, тонкое и точное подражание природе, а во-вторых, наличие салонного вкуса, который такую копию с природы делает красивой, приятной для глаза, льстящей чувственности человеческой, то надо будет сказать, что «правые» французские мастера стоят на вершине, которую не так-то легко превзойти. И все-таки все их производство, почти без всякого исключения, представляет собой базар. Бесконечно трудно разглядеть личность под этим ремесленным ловкачеством. Отовсюду прет некая безличная сила, угодливая шикарность, воспитывающая пустоту жизни и чувства, призывающая всеми мерами обогащаться и потом безрассудно, поверхностно, эпидермально наслаждаться богатством. Это действительно лишенная всякого творчества живопись, в угоду нуворишам и шиберам, выродкам старой буржуазии и налетающей с разных сторон саранче, которая хочет научиться в Париже пошикарней наслаждаться.

Мотовство, щегольство, иногда безвкусная, беззубая, сама себя повторяющая сентиментальность, иногда притворная, будуарная ласковость, иногда стариковская, тщеславная, напудренная и раздушенная чувственность, барабанный, сухой, как официальная бумага, патриотизм — вот что дает та выставка нарядности, к которой сводится «правый» Салон.<...>

Луначарский А. В. Об изобразительном искусстве в 2-х т., т. 1, с. 333—338.

Экспрессионизм

<...>Война и разгром вызвали огромный душевный надлом в интеллигенции Германии, тем более что эта война и этот разгром легли страшно тяжело на интеллигенцию вообще, а на художников в особенности.

Первый период послевоенной немецкой живописи шел под знаменем чистого экспрессионизма. Кто же это такие — экспрессионисты?

С внешней стороны как будто похоже было на кубофутуристов. Они так же, как и французские их собратья, провозглашали независимость от внешней действительности. Художник, по мнению экспрессионистов, не должен быть рабом действительности, не должен отражать ее, он должен *выражать себя самого*, свою личность, выбрасывать на полотно вулканическое содержание своих духовных недр.

Но вот тут-то и разница. У французских кубофутуристов никакого внутреннего лирического содержания нет, потому что они, так сказать, играют в кубики или устраивают красочные фейерверки, стараясь достичь наивысшего совершенства в этом виртуозничании. Немецкий же художник кричит о том, что болит в его душе.

Однако, несмотря на свое стремление к содержательному искусству, экспрессионисты лишь в редких случаях поднимаются до общественно значительных сюжетов. Субъективизм их так силен, что и содержание и форма мельчают. В сущности, на них лежит печать эпохи распада не меньше, чем на кубистах. Не связанный подражанием действительности, немецкий экспрессионист часто до крайности невразумителен, рисунок его стерт, краски ярки, но расплывчаты, образы туманны и символичны. Картины представляют собою продукты внутреннего страдания, часто по-интеллигентски преломляющегося в искание бога и в пророчество о потустороннем.

Экспрессионисты настойчиво утверждают, что художник должен быть пророком, что художник есть человек глубинного содержания и его картина есть проповедь, но проповедь особая, непосредственно потрясающая чувство.

Но что же, собственно, проповедовать? Куда же, собственно, звать?

В том-то и дело, что немецкий экспрессионист не знает точно, куда звать, и не знает, что проповедовать. Он больше кричит, чем говорит.

Он именно кричит, а не поет.

Надо уметь найти социальный язык, художник должен быть вразумителен, понятен. Если вы взойдете на трибуну и станете кричать от боли, вы произведете, конечно, тяжелое, может быть, и потрясающее впечатление, но никому не ясно будет, что к чему. Оратор-художник сумеет передать и в словах и в темпераменте, в страстной окраске все страдание, о котором он говорит, но не только не в ущерб смыслу своей речи и даже просто, скажем, акустическим условиям большого народного собрания, но в глубочайшем синтезе с ними.

А экспрессионистское искусство почти перестает быть искусством, оно проваливается в бормотание, в стон, в невразумительную исповедь страдающей души. А кое-где на этой почве появляется и кокетничанье своими душевными противоречиями, якобы настолько глубокими, что они не могут быть доступны пониманию масс.

Как в первые века христианства многие проповедники — вероятно, люди недалекие — занимались глоссолалией, то есть якобы проповедью на неведомых языках, а на самом деле заумной речью, так это случается теперь с экспрессионистами.

Гаузенштейн, крупнейший художественный критик современной Германии, одно время увлекался экспрессионизмом. Он думал, что это начало новой, глубоко содержательной живописи, срывающей с себя последние цепи зависимости человека от внешней природы. Но он вынужден был в одной из последних своих брошюр решительным образом отречься от этого и признал недостаточную вразумительность экспрессионистов и неясность вносимого ими в общественную жизнь содержания.

Но коммунистическая революция крепла в недрах германского общества и зацепила художников. Часть сецессионистов, группа художников, собравшихся вокруг «Штурма», и вообще разных экспрессионистов и, наконец, некоторые молодые элементы стали постепенно собираться под конкретным лозунгом антибуржуазной революции. Это, конечно, сразу помогло им обрести содержание. Недаром они любят называть себя «веристами». Желая обратиться к массам и желая быть как можно лучше понятыми, эти художники берут элементы действительности, ибо изображение элементов действительности есть наилучший социальный язык.

Но эти немецкие «веристы» не останавливаются на простом копировании действительности.

Мы видим у таких немецких художников стремление к картине, то есть к подлинному поэтическому произведению, богатому внутренним единым смыслом: элементы действительности комбинируются у них таким образом, чтобы картина с необык-

новенной яркостью высказала то, что считает своим долгом высказать художник, и ударила одновременно в голову и сердце зрителю. Но мало того, большинство немецких «веристов» или близких к ним художников с острополитическим уклоном заимствуют и интересно перерабатывают экспрессионистское изменение и искажение обыденных форм действительности.

Такой немецкий художник новейшей формации чрезвычайно легко идет к дефигурации образов, к сгущению красок, он часто заменяет действительность карикатурой, кошмаром; но он оставляет реальность достаточно выраженной, чтобы не терять социального языка, связи со зрителем, чтобы не перестать быть понятным. Наоборот, если найдены правильная мера и направление деформации, подлинный смысл изображаемого явления становится более понятен.

Экспрессионисты не только говорили, будто они выявляют свое собственное внутреннее содержание, они стремились также к тому, чтобы, прикоснувшись своей кистью или карандашом к действительности, заставить то или другое лицо, зверя или вещь снять с себя маску и рассказать о себе самом глубочайшую правду, показать свою скрытую сущность.

Но, как я говорил, неопределенность внутреннего содержания, крайний субъективизм делали усилия экспрессионистов почти всегда бесплодными. А немецкие художники новейшей, «веристской» формации, продвинувшиеся до содержательной, пропагандирующей живописи, пользуются подобным же методом гораздо лучше.

Внешние формы действительности в их зеркале сдвигают свои планы, преображаются таким образом, что подлинный смысл, подлинное содержание жизненных явлений, познанные нашим умом или угаданные нашей интуицией, выступают как ее внешность, становятся очевидными.

Это дает огромную агитационную силу. Даже в произведениях, не преследующих цели пропаганды, вы заметите почти у всех представленных на выставке немцев глубокое внутреннее беспокойство, недовольство, стремление, взволнованность, гораздо лучше гармонирующие с революционной действительностью, чем равнодушная эстетская уравновешенность все еще галликанствующих художников-формалистов и наших слишком еще «не мудрствующих» натуралистов.

Но в большинстве случаев — и это вряд ли искусственный подбор выставки — немецкий художник именно пропагандирует. И при этом он не сух, он не дидактичен, не прозаически утилитарен. Наоборот, он весь пронизан гневом, скорбью и надеждой.<...>

Луначарский А. В. Германская художественная выставка.— Об изобразительном искусстве в 2-х т., т. 1, с. 311—314.

<...>Современная буржуазия не имеет больше идеалов; в течение уже долгого времени она не требовала от искусства никакого идеологического содержания. Искусство стало совершенно формальным. Оно стало отрицать мысль, чувство и воспроизведение объективных вещей. Все более и более оно стремится рафинировать игру форм. Проф. Пассарге в своей опубликованной книге сделал по этому поводу ряд знаменательных замечаний. Он говорит: «Формализм в теории и истории искусства представляет собою такую же параллель к формализму в искусстве в конце XIX столетия. Оно отличалось высокой оценкой чувственно восприемлемого и решительно отвергало все духовное, творчески-поэтическое, провозглашая освобождение от «значения» имманентного непосредственного зрения».

Формалистическая школа господствовала в науке об искусстве довольно долго. Именно к ней принадлежат самые крупные теоретики вчерашнего и сегодняшнего дня: Ригль, Вёльфлин, Кёллен, Панофски и многие другие.

В нашей стране также существуют представители формалистического движения.

Между крупными европейскими формалистами одни (как Кёллен, Панофски) ищут возможности построить a priori универсальный метафизический принцип искусства и извлечь из него все возможности искусства. Другие строят свои системы на почве той или другой полярности. Так, Алоиз Ригль построил философию истории искусства на полярности чувств гептических и оптических. Он видит в истории искусства прогресс человеческого глаза как такового. Вёльфлин противопоставляет линию цвету, принцип графический принципу живописному. Кон-Винер находит господствующий контраст в противоречии тектонического и контртектонического принципов, то есть принципов конструктивного и деструктивного. Но все эти полярности отнюдь не обнимают всего разнообразия подлинной жизни искусства и, кроме того, ни в малой мере не объясняют самого движения его истории.

Конечно, во всех этих концепциях имеется по известному зерну истины, но к чему сводится эта истина? К наблюдению движений, существующих в подлинной действительности и ведущих от простого к сложному, от стойкого и определенного к подвижному и неопределенному, от коллективных усилий к свободному индивидуализму. Но это движение есть только необходимое отражение развития человеческого общества от феодализма к капитализму.

Весь прогресс этого рода мы находим только там, где прогрессирует техника промышленности и торговли, и только там. Формалисты же ищут причины этих изменений в каких-то

внутренних и принципиально необъяснимых силах искусства как такового.<...>

В последнее десятилетие в Западной Европе заметно явное падение престижа формализма. Можно даже утверждать, что варианты на гегелевскую тему вытесняют варианты на тему кантовскую.

Однако каковы причины этого движения? Европейская буржуазия теперь уже открыто вступила на путь реакции. Формальное искусство, к которому отсталая часть буржуазии еще привержена, в глазах передовой в своем смысле, то есть наиболее реакционной, буржуазии кажется фривольной игрушкой. Эти руководящие слои буржуазии вновь требуют, чтобы искусство сделалось оружием.

Буржуазия одержима страхом перед революцией. И вот она хотела бы заставить массы и молодежь вернуться к той или другой старой религии или религии, специально изготовленной, под сень какого-нибудь идеализма, который оправдал бы современный социальный строй иррациональными аргументами, так как разум сделать этого не может. Под влиянием этих-то политически утилитарных целей буржуазии, которые развертываются с часу на час на наших глазах, теории искусства идеологически начинают побеждать формализм. Сам Ригль, один из величайших мастеров формализма, к старости переключился на эту точку зрения. Крупный чешский ученый Дворжак опубликовал поистине замечательные труды о сущности средневекового искусства. К этой же тенденции принадлежит Дильтей, Ноль и многие другие. Мы видим также в Англии возрождение карлейлизма.

Но, присмотревшись ближе ко всем этим идеологическим течениям, вы замечаете, что они питают особенный интерес именно к средним векам. Только оттуда заимствуют примеры для того, чтобы доказать верность новых теорий.

«Художественная воля» Ригля, смысл которой долгое время оставался совершенно неопределенным, теперь объяснена. Эта «воля» вытекает, согласно новым теориям, из «миросозерцания», то есть общего представления художника о мире.

Но неужели возможно не спросить себя: каковы же причины появления той или иной философии, миросозерцания? Что объясняет собой ее жизнь и развитие, ее вырождение, ее смерть? Никакой попытки ответить на это у нынешних историков, идеологов, теоретиков искусства нет. Невольно спрашиваешь себя также и о том, почему миросозерцание новых теоретиков придерживается исключительно религиозных систем?

Конечно, победа идеологической эстетики над эстетикой формальной была бы большим прогрессом, если бы она не совершалась в условиях, которые показывают явную тенденцию толкнуть искусство на службу более реакционной пропаганде.

Я не стану здесь настаивать на сказавшемся в последнее

время усилении позитивистической эстетики, я не знаю, насколько Пиндер в своей теории поколений или Дени, заимствуя свои принципы из биологии, способствовали вопросам просвещения и истории искусства.<...>

Луначарский А. В. Новые течения в теории искусства в Западной Европе и марксизм.— Собр. соч. в 8-ми т., т. 8, с. 214—216.

Критика «левого» искусства послеоктябрьской эпохи

Буржуазное происхождение «левых» течений

<...>Я хотел бы только, чтобы товарищи «левые» в кавычках и в то же время левые без кавычек усвоили себе тот простой факт, что «левизна» в искусстве явилась плодом нездоровой атмосферы бульваров буржуазного Парижа и кафе буржуазного Мюнхена, что этот футуризм с его проповедью бессодержательности, чистого формализма, с его кривляньем, перескакиванием одного художника через голову другого при поразительной монотонности приемов — что все это есть продукт разложения буржуазной культуры.

Мы смеемся теперь над так называемым стилем «модерн». Не надо быть пророком, чтобы предсказать, что через три-четыре года так же точно будут смеяться не одни только «отсталые», а решительно все и над следами футуризма, если они до тех пор еще доживут.

Будьте смелы! Будьте настоящими новаторами, товарищи. Отбросьте скороспелую рутину, навеянную вам поистине гнилым Западом, и прокладывайте новому Западу новые пути, действительно возникающие в горниле революционных бурь. Прежде всего позаботьтесь о том, чтобы овладеть и умом и сердцем всем громадным содержанием революции, чтобы быть ею вдохновленными и потом говорить и творить от полноты душевной. Не заботьтесь о том, что скажут теоретики формализма вроде Шкловского и Брика, и тогда, поверьте, начнут вырастать и новые формы почти сами собой — формы глубоко своеобразные и такие же полные, такие же золотые и убедительные, как у Фидия, Тициана, Бетховена и Пушкина, а не преисполненные головных выдумок, кривлянья, рекламы, которые бьют в нос каждому непредубежденному человеку.

После письма ЦК футуризм является как бы немножко лежачим, и его не хочется бить, но тем не менее вся правда должна быть сказана. Мы, конечно, отнюдь не станем пропо-

ведовать эти продукты разложения буржуазной богемы среди пролетариата. Пролетариат жаждет *содержательного* искусства.<...>

Луначарский А. В. Моим оппонентам.— Собр. соч. в 8-ми т., т. 2, М., 1964, с. 230.

О ценности художественного наследия

<...>Искусство есть гигантская песнь человека о себе самом и своей среде. Оно все целиком есть одна сплошная лирическая и фантастическая автобиография нашего рода. Какими смешными, какими карликовыми кажутся те, кто, перелистав эту гигантскую книгу, письменами которой являются храмы, божества, поэмы, симфонии, думает, что все это интересно только своей внешней красотой и что содержание, в сущности, прямого отношения к искусству как таковому не имеет.

Повторяю, для мощных и жизненных классов это старческое формальное отношение к искусству, часто проявляющееся и у старцев-юношей разного рода, эти беспредметные устремления нынешнего искусства являются чем-то бессмысленным.

По содержанию своему искусство отражает через личность общественную жизнь человечества. Эта общественная жизнь во все данные времена, у всякого данного народа носит на себе печать доминирующего класса или отражение борьбы классов за господство.

Среди этих классов есть такие, которые глубоко родственны поднимающему бунт за свою свободу и свое счастье трудовому люду, но есть и такие, цели и переживания которых весьма мало связаны с нынешними, и, наконец, такие, которые не могут не быть по существу своему глубоко враждебными трудовому идеалу.

Не должны ли мы вследствие этого прийти к такому заключению, что знакомить пролетариат и крестьянство с искусством прошлого надо в меру близости его по содержанию к содержанию их души? Я полагаю, что надо всемерно протестовать против такого педагогического отношения к народным массам. Я совершенно убежден, и этому учит меня мой опыт, что вожди, выходящие из самих масс, никогда не проявляют этого высокомерного опекунского к ним отношения. Все это отрыжка культуртрегерства, только навыворот. Культуртрегер из господствовавших недавно групп старался навязывать крестьянству и пролетариату то, что он считал для них воспитательным; культуртрегер из интеллигентских групп оппозиции пересаливает теперь в другую сторону и устанавливает для тех же масс новую ферулу.

Нет, искусство прошлого все целиком должно принадлежать рабочим и крестьянам. Конечно, было бы смешно, если бы мы проявляли в этом отношении какое-то тупое безразличие. Конечно, и мы сами, так же как и наша великая народная аудитория, гораздо больше внимания уделим тому, чему отдана наша любовь, но нет такого произведения истинного искусства, то есть действительно отражавшего в соответственной форме те или другие человеческие переживания, которое могло бы быть выброшено из человеческой памяти и должно было бы рассматриваться как запретное для трудового человека, наследника старой культуры.

Когда же мы переходим к тем произведениям искусства, в которых выразилось стремление человека к счастью, к социалистической правде, веселое приятие мира, борьба с темными силами и т. д., и т. д., то здесь мы видим как бы настоящие костры и звезды, высоко освещающие в художественном отношении путь трудовых масс. Конечно, они зажгут свои собственные маяки, они зажгут свое собственное солнце, но пока это наследие прошлого представляет собою такое гигантское сокровище, что невольно приходишь в негодование, когда замечаешь, что какой-либо не додумавшийся до конца сознательный или бессознательный демагог хочет заслонить это великое наследие от взоров рабочего и крестьянина и убедить его в необходимости обратить глаза только на тот, пока скудный, светоч, который зажжен в области искусства в последние дни.<...>

Луначарский А. В. Советское государство и искусство.— Собр. соч. в 8-ми т., т. 7, с. 273—274.

Мнимое новаторство

<...>Беспредметничество и заумность были только крайними выражениями умственной и эмоциональной опустошенности буржуазии и ее богемы во всей Европе, и в России в том числе. На этой почве всегда развивается виртуозность, поверхностная, фокусничающая виртуозность. Виртуозность может быть пустой и академичной, и у нас такая бывала, но виртуозность может быть революционной, новаторской, озорной. Это вино, которое легко опьяняет молодежь. Послать к черту старые традиции и, не заботясь о том, чтобы что-нибудь продумать, что-нибудь выстрадать, начать вызванивать словами или шалить красками — это увлекательно. Сначала это делается бессознательно, из стремления дать что-то абсолютно новое, абсолютно непочтительное, а затем начинают придумываться теории, начинают подыскиваться принципы в окружающем для того, чтобы непочтительное молодечество оправдать.

Я далек от мысли сказать, что у постимпрессионистского

направления нет социальной подоплеки, нет бессознательных для самих их адептов импульсов к озорству именно такого-то, а не другого типа. Но большею частью теории, которые бунтующая богема придумывает для себя, не совпадают с настоящими социальными причинами их гримас.

Дело, однако, сейчас не в том. Дело в том, что русская новая школа, как бы она ни тужилась пером Чужака или Брика найти себе объяснение, в корне своем имеет первоначальный факт умственной и эмоциональной опустошенности. Владимир Маяковский не только интересный мастер слова, но и весьма недюжинный человек, в другое время мог бы дать и содержательные вещи. Но он сознательно потопил подчас небезынтересное содержание в разухабистом новаторстве. Он с гордостью утверждал, что ему совершенно не важно «что», а важно «как». Это ведь давняя штучка. Вот это-то утверждение, что форма и составляет сущность искусства, всегда появляется в те времена, когда художник не служит творческому классу, не выражает собою творческой и развертывающейся культурной линии. Если даже допустить, что веселый маринеттевский тонус футуризма соответствовал известному подъему буржуазии (подъему к империалистической войне), то ведь всякому понятно, что это был подъем, так сказать, чисто физический, никакого идейного содержания за ним не было. Конечно, мировая война не может провозгласить своей музыкой унылое декадентство. Конечно, мировая война подтянула нервы и мускулы буржуазии. Но ведь за этим внешним оживлением кроется дьявольская пустота, которая оказывается нынче начинающимся запустением даже в области науки и рядом с этим отходом из лагеря буржуазии всего сколько-нибудь талантливого в интеллигенции. И русские футуристы отошли от буржуазии и пришли к коммунизму с его огромным новым и никакими еще поэтами не выраженным содержанием. Но они принесли с собою это пустоплясство, это кривлянье, это виртуозничание, на которое были осуждены беспросветной безыдейностью всей буржуазии, от ее золотых верхов до ее богемских кабачков.

Казалось бы, как только вы, подвешенные в воздухе люди, вы, в то время еще не совсем признанные, но шедшие к признанию со стороны буржуазии «фигляры», коснулись настоящей земли, как только вы получили возможность от фиглярства перейти к подлинной работе, к обработке настоящих больших идей, настоящих больших чувств, вы могли бы забросить ваше штукарство, но вы его не забросили, манера все еще к вам прилипла, а манера эта есть манерничество, и вы не хотите словечка сказать в простоте, а все с ужимкой.<...>

Луначарский А. В. Как нехорошо выходит! Вроде открытого письма тов. Асееву.— Собр. соч. в 8-ми т., т. 2, с. 254—255.

<...>Пусть мне не говорят, что новейшее время, естественно, должно искать новых форм. Никаких новых форм на самом деле не найдено; исключить можно только группу Маяковского, поскольку она пишет в манере самого Маяковского. Тут действительно есть новая форма: отрывистые выкрики, речевые стихи, митингово-ораторские стихи с барабанно-ударным ритмом, что еще сдабривается обыкновенно необычайным остроумием чисто словесных приемов, оригинальностью рифмы и всякими блестящими каламбурами и словесными вензелями.

В этой манере Маяковского можно отличить две стороны. Одну митингово-ораторскую, порожденную в значительной степени жизнью. Она, вероятно, останется; вероятно, она долго еще будет в некоторых случаях употреблять те же прерывистые чеканные ритмы, в которых нет никакой песни, которые представляют собою необычайно виртуозное соло на барабане. С другой стороны, тут есть чрезмерное словесное виртуозничание, которое вредит даже лучшим вещам Маяковского и его школы.

Ну, а другие «новые» формы? Я их не вижу.

Если они и есть, то, может быть, ютятся где-нибудь на заднем плане (например, прославляемый теперь И. С. Рукавишниковым напевный стих). В остальном же формализм идет совсем другими путями. Он берет те же октавы, тот же сонет или придумывает еще более трудные формальные задания и старается перефокусничать даже тех фокусников, которые сами, придя за классиками, старались сравниться с ними внешней виртуозностью, а не действительным поэтическим богатством. Каждый поэт как будто во что бы то ни стало хочет показать, что рифмы его новы, что самые его словосочетания еще никем до сих пор не употреблены. Ужасная погоня за оригинальностью со всех сторон! Многие исчерпывают как бы последние запасы, как бы вытряхивают последние крошки из мешка, строят стихотворения на иностранных словах, заимствованных из словаря техники, мифологии, этнографии, проще говоря, из энциклопедического словаря. Это производит чрезвычайно тягостное впечатление.

Налицо как будто внешнее мастерство, но кто теперь не пишет хороших стихотворений, если под хорошими стихотворениями разуметь такие, при чтении которых кажется, что перед тобой упражняется акробат? В первые минуты думаешь: вот-де человек чего может добиться, вот как он может жонглировать словами: лампа, сковорода, двенадцать яиц — все летит в воздух в курьезных комбинациях. А потом второю мыслью приходит: а ведь это легко, смотрите, даже юноши и подростки научаются этому довольно быстро. Ведь, в сущности, это довольно дешевая дрессура. Способный человек в два-три месяца научится откалывать такие же словесные па.

Этим я не хочу сказать, что все поэты таковы. Поэт ведь —

это прежде всего человек исключительной чуткости, большого внутреннего содержания, широкого мировоззрения, человек, возвышающийся по своему культурному уровню и по даровитости своей натуры и потому стремящийся заражать своими чувствами окружающих, пользуясь для этого всей музыкальной и живописной силой языка. Конечно, такие поэты есть, но в том-то и беда, что поэту теперь почти стыдно выступать без соответственной виртуозности. Виртуозность эта кажется мастерством. Она и была бы мастерством, если бы при необычайных эффектах чисто словесной техники не наносилось бы никакого ущерба образам, чувствам и идеям, составляющим внутренний смысл поэтического произведения. Но нет, вы на каждом шагу видите, как курьезные формы, придуманные виртуозом, так сказать, ранят само содержание, как мысли становятся тусклы, невыдержанны, как чувства становятся беглыми, не задевающими читателя, как образы уродуются, и все в угоду вычурности выражения. Уж подлинно — «словечка в простоте не скажет, все с ужимкой», а ужимки эти страшно похожи на какую-то серьгу, вдетую в нос, на какое-то прыганье на одной ноге. И так как иногда весьма как будто важные и торжественные замыслы прыгают перед вами на одной ноге с серьгой в носу, то невольно думаешь, как было бы хорошо, если бы мы выгнали виртуозность.

Когда-то Верлен писал: «Возьми красноречие и отверти ему голову». С таким же удовольствием взял бы я виртуозность и отвертел ей голову. Лучше было бы, если бы этот тип мастерства у нас сильно понизился, даже был бы забыт на некоторое время.<...>

Луначарский А. В. О нашей поэзии.— Собр. соч. в 8-ми т., т. 2, с. 288—290.

<...>Когда театр дает новую форму — это чрезвычайно хорошо, но для этого нужно определенное взаимодействие, в котором вести может только социальное содержание, но никоим образом не форма.

Что такое новаторство? Новаторство есть нахождение таких путей или методов, которые до сих пор не были найдены, которыми до сих пор не пользовались и которые вытекают из новых задач, ставящих перед нами ту или другую техническую проблему.

А что такое штукарство? Это стремление публику как таковую, взятую вне классового мышления, вне творческой работы, публику как толпу, увлечь, рассмешить каким-нибудь трюком, какой-нибудь новинкой, которая совершенно не вытекает из сущности задания. В первом случае мы имеем задачу, идущую от содержания, во втором — задачу просто формальную.

Драматург может сказать театру: «Нам нужно, чтобы на сцене появились огромные массы, такие, каких на театре дать нельзя. Как же сделать, чтобы те массы, которые зритель увидит на сцене, были так выразительны, чтобы сразу чувствовалось наличие тысячной толпы? Давайте искать, здесь нужен новый метод». Тут театр подскажет, тут режиссер, актер должны быть новаторами, должны искать и находить. Но если режиссер как «независимый художник» скажет себе: «Давай-ка я сделаю так: герой подойдет близко к авансцене и со всей силой швырнет футбольный мяч в глубину зрительного зала, вне всякого отношения к действию» — «Почему?» — «Потому что это будет весело, здорово», — то, конечно, это будет трюк. Драматург его законно испугается и будет протестовать: «Ради бога, не швыряйте, я хочу идеи бросать, а вы мячи...»

Надо сказать, что мы очень часто видим даже у больших мастеров этакое штукарство. Правда, мы очень часто видим у очень больших драматургов техническую беспомощность.

Нужно, чтобы драматург стал к театру как можно ближе, чтобы театр чувствовал в отношении окончательного результата спектакля глубину одноценного сотрудничества и чтобы помнил при этом, что драма, социальное содержание, есть начало ведущее и театр должен к нему приспособиться, если можно, то гениально.

Поэтому брать те или другие трюки из западноевропейского театра только потому, что они внешне эффектны, хотя не только не вытекают из нашей действительности, но прямо ей противоречат, — это значит пойти по неверному пути. Не может советский драматург сказать: «Вот какие в Европе умудрились тремоло и пассажи делать, — значит, и я должен писать так, чтобы и у меня были тремоло и пассажи». Да к черту такой рафинированный западноевропейский театр и его «развивающуюся» технику. Это в большинстве случаев техника — «как бы повеселее умереть», а мы хотим жить и творить.<...>

Луначарский А. В. Социалистический реализм.— Собр. соч. в 8-ми т., т. 8, с. 510—511.

Конструктивизм

<...>«Левый фронт» щетинится не только одной биомеханикой, но и другими идеями, в том числе повторяющейся навязчиво мыслью о «конструктивизме». Все, что исходит из так называемого «левого фронта» по части конструктивизма, представляет — именно с точки зрения конструктивности — нечто абсолютно недопустимое. Это какая-то губка или даже меньше того, какая-то идейная слизь. Никак нельзя выделить центральной идеи и понять, в чем, собственно, дело. Ясно, что здесь есть

какой-то уклон к своеобразному обоготворению машины и какой-то отход от художественной интуиции к инженерским приемам творчества вообще, какая-то смутная мысль о необходимости в высшей степени рациональной и интеллектуализированной композиции всякого произведения искусства, какой-то уклон от произведений «чистого искусства», говорящих только воображению, представляющих собою ценность чисто идеологическую, к *вещи* как предмету конкретного употребления и т. д. Но все это рыхло и носит, несмотря на все свои американствующие тенденции, чисто обломовские черты небрежной и нечеткой работы мысли.<...>

Луначарский А. В. Новый русский человек.— Собр. соч. в 8-ми т., т. 7, с. 303.

<...>С самого начала, как только появились идеи конструктивизма, с первых слов (когда я их услышал в докладе Арватова в Пролеткульте) я сразу же стал на ту точку зрения, на которой стою и сейчас, то есть что конструктивизм в искусстве (за исключением театра) является каким-то полубессознательным, по крайней мере лишенным всякой целесообразности, подражанием машине. Машина, построенная без присущего машине целеустремления, — чисто формальная машина, при помощи которой никуда нельзя поехать и ничего нельзя смастерить.

Несколько иначе отношусь я к конструктивизму в театре. Само собою разумеется, что в театре конструктивная «машина» не является уже бесцельной. Она рассчитана на определенные группировки или движения действующих лиц. Никогда не увлекаясь конструктивизмом, с самого начала заявляя, что и на сцене это вещь довольно скучная и что она должна быть скомбинирована с декорацией живописной или во всяком случае приближена к драматическому тексту таким образом, чтобы служить ему художественной рамкой, я признавал, что как известный элемент сломанная площадка, защищавшаяся еще Таировым, и некоторые другие признаки конструкции на сцене могут быть полезны. Всякий мало-мальски вдумчивый читатель легко убедится, что между этой точкой зрения и нашим вместе с Гроссом предложением художникам, увлекающимся индустриализмом, смело выступить с конструкцией подлинно полезных вещей, а не их бледных схем вроде всяких контррельефов Татлина и его друзей никакого противоречия нет.<...>

Луначарский А. В. На Западе.— Собр. соч. в 8-ми т., т. 4, М., 1964, с. 370.

О ложных теориях производственного искусства

Искусство как производство

Искусство далеко не сводится к производству, и надо прямо и определенно сказать, что этот лозунг, выдвинутый главным образом левыми художниками, свидетельствует о некотором

убожестве современного искусства. В самом деле, в такую эпоху, как наша, искусство должно было бы прежде всего быть идеологией, как это и бывало во времена предыдущих революций. Оно должно было бы выражать собою взволнованную душу артиста, который есть кровь от крови своего народа и его передовых слоев. Оно должно было бы быть способом организации эмоций народных масс в их нынешнем ураганном движении.

<...>Если мы посмотрим самым широким образом на производственные задачи искусства, то перед нами нарисуются бесконечные горизонты: строительство новых городов, проведение каналов, разбивка парков и садов, устройство народных дворцов во всем их внутреннем многозначительном великолепии, убранство клубов, обстановка жилищ, реформа и поднятие на высшую ступень изящества и радости человеческой утвари, человеческой одежды и т. п. В конечнем счете это как бы перестройка окружающей нас естественной среды. Она производится прежде всего всем хозяйством, земледелием и промышленностью, но они дают как бы полуфабрикаты в этом отношении. В конечном счете все, даже пища, должны кроме преследования непосредственной цели — удовлетворять потребностям человеческим (задача экономическая) — достигать еще и другой цели — давать человеку радость наслаждения.

Конечно, сейчас мы умопомрачительно бедны, и нам говорить о серьезных работах в этом направлении, о действительном пересоздании быта русских рабочих и крестьян — не приходится и долго еще не придется, но из этого еще не следует, чтобы мы могли пройти равнодушными мимо производственных задач искусства. Наоборот, нам приходится заняться ими сейчас вплотную. Во-первых, нет причины, чтобы мы при производстве, скажем, тканей окрашивали их безвкусно, так как художественная или безвкусная окраска стоят одинаково, а результат получается гигантски различный. То же относится к выпуску и ныне посуды и т. д. Мы могли бы уже сейчас начать вводить на фабрику, на завод более искусного мастера формы рядом с инженером. Ведь у нас последнее время при царизме это дело обстояло отвратительно плохо. Мы пользовались идиотскими штампами самого последнего разбора из тех, какие немцы только производили. Наши мастера-художники были в большинстве своем ниже всякой критики. А мы могли бы уже сейчас развернуть в наших школах соответствующую подготовку своеобразного инженера-художника и, быть может, в сравнительно недалеком будущем поднять производство на значительную художественную высоту.<...>

Луначарский А. В. Советское государство и искусство.— Собр. соч. в 8-ми т., т. 7, с. 260—261.

Я уже сказал выше, что революция могла бы ждать главным образом развития искусства как идеологии. Под этим я разумею такие художественные произведения, которые выражают собою идею и чувства непосредственно автора, а через его посредство тех слоев населения, которых он является выразителем. Если мы спросим себя, почему у нас почти совершенно нет идеологического пролетарского искусства (за исключениями, которые я укажу ниже), то ответ будет ясен и прост. Буржуазия, в то время когда она подходила к своей революции, и в культурном и в бытовом отношении была обставлена гораздо лучше, чем пролетариат в настоящий момент. Она без особого труда могла выдвинуть своих художников. Мало того, интеллигенция, в руках которой фактически были все искусства, даже поскольку они обслуживают старый режим, представляла собою как плоть от плоти буржуазию (уже Ватто, Мольер и Расин были буржуа). Ничего подобного, конечно, с пролетариатом. Пролетариат поднимается из невероятно тяжелого положения как класс с великими возможностями и слабою культурой, и притом как класс (увы, наша революция это вполне доказала), возбуждающий что-то вроде ненависти даже в рядах интеллигенции. При таких условиях интеллигенция могла выдвинуть из своей среды чрезвычайно ничтожное количество художников, которые способны были искренне и полностью петь песни побеждающему пролетариату. Из пролетарской среды также могло быть выделено лишь небольшое количество людей.

Я уже сказал выше, что тут есть некоторые исключения. Я разумею при этом литературу. Литература как искусство тоже требует серьезной подготовки, но и без этой подготовки, даже в непосредственном, сыром виде, если у писателя есть что сказать, если он остро чувствует, если он талантлив, — из-под его пера может вылиться нечто интересное и многозначительное. Это совершенно немыслимо в области музыки, в области скульптуры, живописи, архитектуры и т. д., о которых я главным образом здесь и говорю. Может быть, и художественная идеологическая литература подвергается сомнению (произведения Маяковского и его группы, мои драмы и вся своеобразно богатая поэзия пролетарских поэтов...), но во всяком случае вряд ли даже самый строгий критик решился бы попросту скинуть со счета все эти произведения, а в Европе они начинают возбуждать весьма серьезное внимание.

Что может этому противопоставить изобразительное искусство? А музыка?

Тов. Татлин создал парадоксальное сооружение, которое сейчас еще можно видеть в одной из зал помещения Профсоюзов. Я, быть может, допускаю субъективную ошибку в оценке этого произведения, но если Ги де Мопассан писал, что готов

был бежать из Парижа, чтобы не видеть только железного чудовища, Эйфелевой башни, то, на мой взгляд, Эйфелева башня настоящая красавица по сравнению с кривым сооружением тов. Татлина. Я думаю, не для одного меня было бы искренним огорчением, если бы Москва или Петроград украсились бы таким продуктом творчества одного из виднейших художников левого направления.

Как я уже сказал выше, левые художники фактически так же мало могут дать идеологически революционное искусство, пока они остаются самими собою, как немой — сказать революционную речь. Они принципиально отвергают идейное и образное содержание картин, статуй и т. д. К тому же они так далеко зашли в деле деформации занимаемого ими у природы материала, что пролетарии и крестьяне, которые вместе с величайшими художниками всех времен требуют прежде всего ясности в искусстве, только руками разводят перед этим продуктом западноевропейского позднего вечера культуры. Впрочем, я должен сказать, что государство менее всего может способствовать тому, чтобы первоклассные произведения идеологического характера появились на свет. Никто не может искусственно породить гения или даже хотя бы крупного таланта. Единственно, что можно здесь отметить, это то: если бы такой гений или талант явился, то государство должно было бы оказать ему всемерную поддержку. И государство, конечно, ее оказало бы. Если бы кто-нибудь выступил с картиной, хотя бы на одну пятую столь значительной по содержанию, как «Явление Христа» Иванова или как «Боярыня Морозова» Сурикова, но с новым содержанием, соответствующим нашему времени, — я воображаю, какое это было бы всеобщее ликование и как радостно и партия и Советская власть откликнулись бы на подобное событие.<...>

Луначарский А. В. Советское государство и искусство.— Собр. соч. в 8-ми т.. т. 7, с. 263—264.

<...>Художественная промышленность вовсе не есть просто художественное производство полезных предметов в утилитарном смысле этого слова. Полезен, повторяю, и горшок, в котором кашу варить можно. Но картина ведь не есть житейски полезная вещь, и все-таки мы не можем сказать, что она нам не полезна. Все, что развертывает человеческую природу, что организует жизнь так, что она становится свободнее и радостнее, все это безусловно полезно. Нужно поэтому художественное производство исключительно предметов полезных отличать от искусства в собственном смысле и называть не художественным производством вообще, а *художественной промышленностью.*

Каковы же задачи этой художественной промышленности? Что они громадны — в этом нет сомнения. Что понижение худо-

жественной промышленности есть величайший грех — это несомненно. Скажу больше: художественная промышленность — важнейшая задача искусства.

Какова основная цель, которую поставил перед нами марксизм? Не объяснить мир, а переделать мир! Художественная промышленность и есть переделка мира. Прорезывание перешейков, изменяющих вид земного шара, строительство городов и т. д. вплоть до новых моделей станков является художественным производством. Задачи промышленности: изменить мир именно так, чтобы человек наилегче мог удовлетворять в нем свои потребности. Но у человека есть еще одна потребность: жить радостно, жить весело, жить интенсивно.<...>

Что значит «полезное»? Полезное — это то, что развивает человеческую природу, что освобождает для человека больше свободного времени. Для чего? Для жизни. Все, что полезно, это тот нижний этаж, который организует жизнь так, что она оказывается свободной для наслаждений. Если человек не наслаждается, то это жизнь безрадостная. Но неужели вся цель человечества заключается в том, чтобы построить себе хорошую и безрадостную жизнь? Здесь был бы только один гарнир, а зайца не было бы. Совершенно очевидно, что нужно так изменить вещи, чтобы они доставляли счастье, а не только были бы полезными. Вот почему человек каменного века наносит зарубки на свой горшок. Потому что такой горшок доставляет ему больше счастья. Человек во все вносит особые черты, особый ритм и симметрию, человек систематически повышает количество впечатлений, которые получает от жизни, чтобы более интенсивно жить.

Художественная промышленность прибавляет к 0,99 законченного фабриката, к 0,99 полезной вещи еще 0,01, делая эту вещь радостной.

Художественную промышленность можно разделить на три основных вида. Первый — это художественный конструктивизм, когда искусство совершенно сливается с промышленностью; художник-инженер с особым геометризированным вкусом может сделать красивой машину благодаря замечательной координации линий. Сделать, например, паровоз таким, чтобы он был наиболее красив, — значит наиболее выразить идею его применения.

У конструктивизма всегда есть и должна быть цель. Конечно, нельзя назвать подлинным конструктивизмом то, когда некоторые наши художники, компонуя свои конструктивистские картины, просто только портят материал. Тут не художнику приходится учить инженера, а, напротив, художник должен учиться у инженера... Если вы пойдете на выставку конструктивистов, то там нельзя испытать ничего, кроме ужаса. Но если вы придете на хороший американский завод, то там действительно обретете высшую красоту.

Второй вид художественной промышленности — это украшающая художественная промышленность, это орнаментировка. Существует известный уклон в сторону отказа от орнаментального искусства. Существует взгляд, что какой-нибудь броский, цветистый ситец или платок есть мещанство, но это не мещанство, но это не мещанский принцип, а народный. Искони народная одежда имела яркую окраску, а мещанин — это пуританин, это — квакер, это он одел нас сразу во все черное, серое, в те бесцветные, безрадостные костюмы, в которых вы все сидите. И когда ультрамещанин говорит: «боже вас сохрани от какой бы то ни было красоты, красота эта пахнет богом и попом», то поверьте, что это — проявление мещанского духа, того духа, носитель которого описан Вернером Зомбартом в лице Франклина, заявляющего: «ни одной минуты не отдам на красоту. У меня все до последней монетки вписано в бухгалтерию».

Может быть, мы по бедности нашей принуждены будем носить даже лохмотья. Но это по бедности. А если бедности не будет, если мы займемся тем, чтобы жизнь рабочего и работницы, жизнь крестьянина и крестьянки стала более радостной, то что мы будем тогда приветствовать: это проклятое серое или же грубые радостные краски? Конечно, грубые радостные краски, а наши лучшие художественные силы создадут тот радостный стиль, который, несомненно, будет преобладающим. Мещанская бухгалтерия, разумеется, не имеет ничего общего с пролетариатом, и господствующий класс будет не бухгалтерским, а творческим. Мы должны в наших школах готовить людей, которые потом станут художниками на керамических фабриках, ситцевых, металлообрабатывающих и др., чтобы они могли придавать изделиям из глины, из металла, из дерева и т. д. радостный вид. Каждый пролетарий, вырабатывающий предметы обихода, должен иметь известное художественное образование.

Необходимо обратить внимание и на кустарную художественную промышленность, нужно ее поддержать, освежить, обновить, памятуя о том, что для ближайшего будущего это великолепная статья нашего заграничного экспорта. Нужно будить мысль и художника и рабочих масс вокруг этих перспектив художественной промышленности.<...>

Луначарский А. В. Советское государство и искусство.— Собр. соч. в 8-ми т., т. 7, с. 280—283.

ПРИЛОЖЕНИЕ I

Я. ЯКОВЛЕВ

О «ПРОЛЕТАРСКОЙ КУЛЬТУРЕ» И ПРОЛЕТКУЛЬТЕ

В «Правде» от 27 сентября была напечатана статья тов. Плетнева «На идеологическом фронте». Тов. Плетнев — председатель ЦК Пролеткульта. Его статья — программная статья. В ней намечены задачи Пролеткульта, методы его работы, подведены итоги работе Пролеткульта за время революции, определены новые пути его работы при нэпе. Наша задача — рассмотреть плетневскую программу борьбы на идеологическом фронте в свете марксистского анализа общественных отношений нынешней России.

I. Цели и задачи Пролеткульта

Они определены Плетневым в нескольких местах его статьи:

«Творчество новой пролетарской *классовой* культуры — основная цель Пролеткульта...» (стб. I).

«...Мы, не ожидая ее (буржуазной идеологии) неизбежного по закону диалектики крушения, должны подготовлять элементы пролетарской культуры, создавать классовые идеологические надстройки...» (стб. VII).

«...Эта борьба (двух идеологий) должна будет пойти под флагом именно творчества пролетарской *классовой* культуры и никак иначе. В этом историческое оправдание идеи Пролеткульта и его существования...» (стб. VIII).

Итак, основное: творчество пролетарской культуры через Пролеткульт. К сожалению, автор ограничивается исключительно декларированием типа: «Нет бога, кроме бога, и Магомет пророк его». Он не пытается даже расшифровать те понятия, с которыми он оперирует. В частности, «пролетарская культура» у него фигурирует в качестве прекрасной завуаленной девы, у которой ничего, кроме словесной оболочки, разобрать невозможно.

Плетнев не ставит даже вопроса о характере, направлении развития культуры как в последние десятилетия существования капитализма, так и в переходный к социализму период. Он не пытается даже определить, *какую сумму общественных явлений он понимает под понятием «культура»*.

Таким образом, от него ускользает вся внутренняя бессодержательность и чудовищная противоречивость всех его формул. Вместо марксистского анализа — торжественное славословие «пролетарскому искусству, науке, культуре», тексты из Плеханова, Маркса, Ленина... выясняющие прекрасно все, кроме вопроса о том, что же автор вкладывает в понятие «пролетарской культуры».

А там, где есть намеки на определение,— путаница невообразимая. У автора «...вопросы культуры, шире — вопросы идеологии — выдвигаются на первый план...» (стб. I).

Тут нелепость явная, ибо *культура,* совокупность ряда общественных явлений (от морали и права до науки, искусства, философии) есть, конечно, более *общее* понятие, чем *общественная идеология...* класса или группы людей.

Если же мы будем судить о «культуре» по указываемым Плетневым конкретным проявлениям «пролетарской культуры», то придется культуру свести к науке, театру и искусству минус их материальные элементы.

«Выявление и сосредоточение творческих сил пролетариата в области науки и искусства — его основная практическая задача»,— так поясняет тов. Плетнев, в чем выявляется осуществление основной цели Пролеткульта — «творчество новой классовой культуры».

Если культуру свести к науке и искусству, что же такое идеология, которая «шире»? *Если идеологию понимать так, как это более или менее установлено марксистской философией, то куда исчезнут материальные элементы культуры, которые, по Плетневу, «у́же» идеологии?*

Но суть, конечно, не в этой путанице понятий. Главное — полное отсутствие каких бы то ни было попыток поставить вопрос о культуре конкретно, применительно к конкретным русским условиям жизни и борьбы пролетариата за социализм.

У тов. Плетнева пролетарская культура нечто вроде химического реактива, который можно получить в реторте Пролеткульта при помощи групп особо подобранных людей. Элементы новой, пролетарской культуры у него выходят из пролеткультовских студий примерно так, как некогда античная богиня вышла готовой из пены морской.

Тов. Плетнев, сосредоточивая все свое *практическое* внимание на «Лене», социализации науки, творчества новой, пролетарской классовой культуры через Пролеткульт, на создавании «классовых идеологических надстроек», фактически бродит среди призраков фантастического, им созданного, нереального мира,— и потому все его построения надуманны, нежизненны, лежат вне широкой дороги пролетарского движения.

Есть одно место в статье Плетнева, которое заставляет предполагать, что Плетнев-хозяйственник, участник борьбы и строительства Советской страны, не совсем мирится с бродящим в фантастическом мире Плетневым-пролеткультовцем. Он как будто бы чувствует непрочность своей позиции, когда останавливается, как на возможном возражении:

«Это в дикой, некультурной, полубезграмотной, нищей стране — не преминут заявить многие...»

Но Плетнев-пролеткультовец уничтожает свои сомнения мгновенно путем гордого заявления, правда, ничем, кроме веры, не подкрепленного:

«Да, в ней. И именно в ней. И именно при наличии рабоче-крестьянской власти...»

А между тем, из того, что наша страна подлинно «дикая, некультурная, полубезграмотная, нищая», для постановки вопроса о борьбе *за культуру последствия вытекают огромные.*

От них отмахнуться фразами без содержания о творчестве Пролеткультом новой пролетарской культуры Плетневу не удастся, какими бы марксистскими фразами и текстами он ни прикрывался.

Нам хочется получить у тов. Плетнева ответ на несколько вопросов:

1) В нашей подлинно «отсталой» стране должны ли мы бороться за «буржуазную культуру» — за то, чтобы исполнять аккуратно свои служебные обязанности, выходить вовремя на службу, не класть под сукно приносимой бумаги, посетителю разъяснить, что он должен сделать для решения своего дела, не отписываться бюрократическими отговорками в ответ на казенную бумагу, довести взятку в наших учреждениях хотя бы до размеров взятки в немецком государственном аппарате до войны, научить граждан РСФСР, в том числе коммунистов, не относиться к взятке как к неизбежному слабительному при запоре в нашем аппарате, работать в учреждении так, чтобы коммунист не превращался в удобное прикрытие для вороватого спеца,— словом, *работать не по нашему, разгильдяйски-советскому образцу, а хотя бы по буржуазному, европейскому или американскому образцу.*

Бюрократия, проедающая насквозь тело нашего государственного механизма, делает нашей задачей еще на много лет добиться хотя бы той буржуазной культуры, пример которой дает работа треста американского, немецкой уголовной полиции, среднего европейского министерства.

2) В нашей подлинно «дикой» стране должны ли мы добиваться распространения «буржуазной культуры» — уберегать голову от вшей, а постель от клопов, мыть руки перед обедом и после работы, не щеголять грязным платьем или рваным платьем, а по мере возможности его вычистить и починить?..

Плеханов в своем реферате об искусстве, читанном им в Париже в 1912 году, говорит: «Надо вообще заметить, что на стараниях людей придать себе ту или иную внешность всегда отражаются общественные отношения данной эпохи» («Искусство и общественная жизнь», изд. Института журналистики, с. 18). И совершенно несомненно, что стремление хотя бы нашей революционной молодежи иметь возможно более обтрепанный, обшарпанный, «комсомольский» вид, что грязь в казарме, *блохи и клопы в наших советских домах — есть отражение того же общественного отношения, которое проявляется в сверхбюрократизме нашего аппарата — в некультурности.*

3) *В нашей подлинно «безграмотной» стране входит или нет в задачи борьбы за буржуазную культуру,— уменьшить безграмотность,* добиться распространения «Правды» и «Известий» хотя бы в двух миллионах экземпляров вместо 250 000, распространяющихся теперь, научить крестьянина элементарным приемам культурного хозяйничания, добиться уничтожения трехполья, распространения раннего пара, введения сухоустойчивых культур, замены последними молебнов о дожде. А у нас работа по ликвидации неграмотности почти свелась на нет (из 80 000 ликпунктов 1920 года осталось 5000); все знают, что происходит со школьным делом; с десятины земли, по причине нашей некультурности, мы собираем в несколько раз меньше хлеба, чем датчане, немцы, американцы.

Мы просим сопоставить эти огромные культурные наши задачи с плетневским волхованием, изготовляющим таинственную красавицу «пролетарской культуры» в недрах Пролеткульта. Вспомните плетневское чванное: «Творчество новой пролетарской классовой культуры — основная цель Пролеткульта». Одного сопоставления этого достаточно, чтобы вскрыть всю

внутреннюю никчемность и бессодержательность пролеткультовских формул.

Возвращаемся к Плетневу.

Для характеристики необычайной путаницы (носящей, впрочем, ряд очень четких черт) в его голове, занятой изготовлением «классовых надстроек» (!), интересен тот факт, что он, видящий пролеткультуру даже в постановке нескольких страничек мелодрамы на сцене, упускает из виду такие важнейшие элементы культуры, как мораль, обычаи, право, в которых действительно ряд значительных сдвигов пролетариат произвел и производит.

Десятилетия борьбы рабочего класса против экономически могущественного капитала выковывают вместо морали и обычаев буржуазии (все покупается и продается, бей конкурента рублем и дубьем) новые общественные нормы, вытекающие из условий его существования и борьбы. Почти нет в мире рабочего, который в той или иной форме не участвовал бы в борьбе своего класса (не только экономической, но и политической) против капитала (стачка, демонстрация, денежная помощь, резолюция собрания и т. д.).

В этой борьбе изо дня в день, из года в год складываются новые нормы поведения, новая классовая мораль, в корне враждебная морали капиталистической (поддержи безработного; не позволяй хозяину рассчитать твоего соседа; бастуй, если большинство постановило, хотя бы сам был против забастовки; голодай в стачке, а не позволяй скинуть платы *всем* рабочим).

Новые нормы определяются условиями борьбы пролетариата за существование, под угрозой вырождения, деморализации, разложения; и от передовиков рабочих, рабочего авангарда, неумолимой логикой жизни они распространяются в глубь рабочей массы.

Переход власти к пролетариату, даже только в одной капиталистической стране, ставит на голову буржуазное право. Наша Советская Конституция, которая уничтожает фактически монополию буржуазии на управление государством (§ 65 Конституции), может быть памятником подлинной, новой, пролетарской культуры.

§ 65 Конституции: «Не избирают и не могут быть избраны, хотя бы они входили в одну из вышеперечисленных категорий: а) лица, прибегающие к наемному труду с целью извлечения прибыли; б) лица, живущие на нетрудовой доход, как-то: проценты с капитала, доходы с предприятий, поступление с имущества и т. п.; в) частные торговцы, торговые и коммерческие посредники; г) монахи, духовные служители церквей и религиозных культов...» — есть гигантский скачок в направлении создания пролетарских общественных норм.

Но этот параграф представляет собою не только решительное отрицание основных норм буржуазного права — он отрицает решительно и буржуазные обычаи и мораль, ибо становится не только нормой права, но и нормой морали трудящихся масс России (и, пожалуй, не только России). Таким образом, *в области морали, права и т. п. мы несомненно делаем ряд прорывов в буржуазной культуре, но, конечно, не за пролеткультовской печкой на Воздвиженке, а в жизни и повседневной борьбе.* И *последнего* оказывается достаточным, чтобы т. Плетнев проглядел *все это* в своей статье. Оно и понятно.

Ведь элементы высшей культуры в области морали и права *лежат вне*

студийных лабораторий Пролеткульта — основного аппарата по созданию идеологических! ! ! *классовых*! ! ! надстроек! ! ! Тов. Плетнев хочет *перескочить* с помощью Пролеткульта через отсутствующую еще у нас буржуазную культуру примерно так, как сменяется паровое хозяйство электрическим, забывая только, что паровую машину всегда можно заменить динамой при наличии средств на ее покупку или изготовление, а *безграмотного прежде всего нужно научить грамоте при всех условиях.* Пока суд да дело, остается вне поля зрения все, что связано не с камерной жизнью Пролеткульта, а с жизнью и с борьбой.

II. Пути к завоеванию таинственной волшебницы

Для выполнения намеченной фантастической программы «творчество новой пролетарской культуры через Пролеткульты» Плетневу немыслимо, конечно, оставаться в пределах реально существующих общественных отношений; *в погоне за таинственной красавицей автор предпочитает удалиться из неприятного нищего и неумытого мира в мир снов волшебных.* В этом мире снов: «Психология пролетария в самой своей основе **коллективно-классовая** и *сознательно-творческая*» (стб. VI).

«Задача строительства пролетарской культуры может быть разрешена только силами самого пролетариата...» (стб. VIII и IV, дважды слово в слово).

«Пролетарий имеет дело с совершенно ясными отношениями его к внешней природе. Он знает, что удар кайла в шахте даст известное количество руды или угля, и то и другое вместе в домне дадут чугун, из домны не потечет молоко или вода, чугун даст железо, сталь; последние претворятся в машину, машина даст возможность с большей легкостью побеждать сопротивление материи, а в субботу будет получка. Здесь — все ясно и математически точно...» (стб. V).

Что это? Грубейшее непонимание классовых отношений в Советской России или беспардонная лесть «его величеству Пролетариату»?

Если последнее, то можем уверить тов. Плетнева, что сознательный рабочий в ней не нуждается, а несознательному она может понадобиться только для оправдания малодушия, паники или слабости.

Если же здесь нет лести, то остается первое: грубейшее непонимание классовых отношений.

Плетнев обращается с психологией пролетария, как с чем-то окончательно сформировавшимся. Если бы действительно эта психология была уже в самой своей основе «коллективно-классовой и сознательно-творческой», то мы могли бы не только Пролеткульт сдать в тираж за ненадобностью, но и самые разговоры о культурных задачах не поднимать за их решением.

Суть в том, что элементарная классовая сознательность (а не то, что «классово-сознательная» и проч.) приходит не как манна библейская, а является результатом десятилетий классовой борьбы, заставляющей рабочего сбиваться к рабочему, на деле выдвигающей общие классовые интересы и из года в год закладывающей элементы рабочей сознательности.

И в наиболее передовых капиталистических странах элементами классово-сознательными является пока меньшинство рабочего класса; перед рабочими-передовиками Запада только стоит задача борьбы за классовую сознательность.

А плетневское представление о том, что в голове рабочего все «ясно и математически точно», как «удар кайла в шахте», орудует с желаемым или, лучше сказать, неизбежным в будущем, как с существующим в настоящем.

Конечно, условия капиталистического производства *облегчают в огромной степени очищение рабочих голов от поповской и буржуазной дребедени, создают в рабочих головах предрасположение к материалистическому миросозерцанию, но отсюда еще далеко до математичности и точности,* ибо не дает капиталистический гнет рабочему узнать, изучить все то, что необходимо для превращения материалистического «настроения» и предпосылок к материалистическому мышлению в ясное и точное сознание (пример Французской коммунистической партии с ее колебаниями, Германской компартии с ее тремястами тысяч против миллиона с четвертью с.-д., рабочих английских трэд-юнионов с их мещанско-пуританской узостью, германских католических профсоюзов).

Не думает же тов. Плетнев, вероятно, не станет он утверждать, наверно, что у члена германского католического профессионального союза, добросовестно верующего в бога, «все ясно и математически точно».

А в России?

Революция — этот локомотив истории — произвела, конечно, огромные сдвиги в сознании миллионов. Она в годы произвела ту работу, на которую при иных условиях (мирного развития) понадобились бы десятки лет.

Но все это не может и не должно заставлять нас по-плетневски закрывать глаза на истинное положение вещей. *В моральном отношении значительные массы поднялись по сравнению с буржуазией в огромной мере. Но на «морали» вперед к социализму не двинешься, если вшив и управлять не умеешь.*

При рабочем классе, остающемся наполовину безграмотным еще, при огромном проценте на фабриках крестьянских элементов, не переваренных в фабричном котле,— Плетнев хочет уверить нас в том, что мы будем «создавать классовые идеологические надстройки...» (очевидно, как пироги печь).

Плетнев не задумывается о том, сколько верующих рабочих, особенно работниц, на наших текстильных фабриках (которым, конечно, все ясно, но в смысле, обратном плетневскому), сколько рабочих в Питере защищало разных «божьих матерей» от изъятия ценностей, сколько крестьян со всеми характерными чертами их веками созданной психологии работает на петроградских фабриках, сколько мешочников, развращенных семилетней войной, работает на наших предприятиях.

Во имя «нас возвышающего обмана» он заменяет реально существующего русского рабочего, в котором русская революция разбудила огромную жажду знания, огромное стремление к грамоте, к природоведению, фантастической моделью рабочего, а реально стоящую перед пролетарским авангардом задачу создать для всей рабочей массы возможности удовлетворения ее стремлений — фокусами в Пролеткульте.

В том энтузиазме, без которого мы революции не совершили бы, некоторые элементы «фантастики» были неизбежны, особенно в начальный период революции, когда могучими ударами рабочий класс России сотрясал все здание буржуазного мира. Но «фантастика» не нужна и вредна теперь, когда ею подменяют задачи, вытекающие из условий момента и отвечающие действительным интересам пролетариата.

И она становится не только ненужной, но сугубо вредной, когда сопровождается мелкобуржуазно-радикальными предрассудками, вроде того, что *«задача строительства пролетарской культуры может быть разрешена только силами самого пролетариата»*...

Конечно, если стать на точку зрения «сознательно-творческую», то тогда, конечно, можно решать культурную проблему и против буржуазного специалиста.

И Плетнев, мы думаем, признает, что русский рабочий станет еще более «классово-творческим», если он научится грамоте, а тем более, если пройдет курс Моск. высш. технич. уч-ща. А этого можно добиться, только использовав целиком народного учителя, инженера, профессора.

Все это записано в программе, повторено почти каждым съездом, но все это не помешало Плетневу выдвигать идею «классово-творческого пролетариата», идущего «собственными силами» к «пролетарской культуре» через «Пролеткульт»...

Ошибку, которую делали товарищи в 18-м и 19-м гг. по отношению к военным спецам, в 19-м, 20-м, 21-м — по отношению к спецам промышленности, *Плетнев механически переносит на область культуры.*

Рабочий класс России с семьями составляет едва 15 проц. населения страны, а Коммунистическая партия — меньше 10 проц. пролетариата.

В стране с огромным большинством крестьянского населения вопросом самого существования Советской власти является вопрос о том, чтобы научиться руками профессора, инженера, народного учителя, оставленных нам в наследство капитализмом, бороться с темнотой и невежеством и поднимать культуру трудящихся масс.

Надо во что бы то ни стало научиться этому и направлять культурную работу народного учителя, преподавателя средней школы, профессора по тому руслу, которое определяется интересами пролетариата. А ведь несомненно, что этого делать мы до сих пор не научились. Мы не сумели толково поставить на работу ни армии народных учителей, ни остального педагогического состава.

И так как в настоящий момент вопросы культуры становятся особо важными в жизни Республики, то мы должны этот вопрос поставить по меньшей мере с той же четкостью и ясностью, с какой раньше был поставлен вопрос о военных специалистах и спецах-инженерах.

А Плетнев эту огромной важности и гигантской трудности проблему заменяет разговорчиками о «пролетарской культуре», строящейся «силами самого пролетариата».

Еще бессодержательнее и, пожалуй, вреднее является другой уклон Плетнева в сторону *непонимания отношений пролетариата и крестьянства в такой по преимуществу крестьянской стране, как наша.*

«Сколько бы ни было у нас пришельцев из буржуазного лагеря, сколько бы ни «приняли» они классовую точку зрения, все же это будут единицы, быть может, очень ценные, но решающего значения они иметь не будут...» (стб. IV—V).

«Оно (классовое сознание пролетариата) чуждо крестьянину, буржуа, интеллигенту...» (стб. V).

На первый взгляд в этих утверждениях, особенно во втором, не содержится ничего антимарксистского. Но, если мы сопоставим их со всей «теорией» Пролеткульта, нетрудно будет убедиться, что мы имеем налицо не случайную обмолвку, а *органическое непонимание классовых отношений в нашей стране.*

Основная задача нэпа, как говорил тов. Ленин на XI съезде, сводится к тому, чтобы восстановить смычку пролетариата с крестьянством, доказать, что мы умеем ему помочь, умеем начать с того, что ему понятно, знакомо и доступно, чтобы «начать двигаться вперед неизмеримо, бесконечно медленнее, чем мы мечтали, но зато так, что действительно будет двигаться вся масса с нами. И тогда и ускорение этого движения в свое время наступит такое, о котором мы сейчас и мечтать не можем...».

Понятно, какое огромное значение имеет с этой точки зрения культурная работа пролетариата (Советской власти в деревне). Она должна в тон и в связи с хозяйственной работой уничтожать безграмотность, трехполье, крестный ход, как средство борьбы с засухой,— вместе с тем она должна помогать и оформлять процесс перехода беднейших элементов деревни на нашу сторону.

Неужели тов. Плетнев забыл о том, что крестьянство есть «сила колебания», и от того, на чашку весов какого класса оно кладет свой удельный вес, зависят судьбы революции в нашей стране? Крестьянину как труженику капитал может дать только беспощадную кабалу. Крестьянин как собственник тянет к капиталу. И от того, сможем ли мы поставить свою работу так, чтобы новые и новые массы крестьян переходили на нашу сторону, убеждаясь в практической, реальной, ощутимой пользе социалистического хозяйства, зависит развитие и укрепление Советской России. Наша задача — добиться того, чтобы мы здесь не имели только тех одиночек, о которых пишет Плетнев, *чтобы рабочий класс двигался* вперед к культуре *вместе с крестьянством.*

Поэтому, если мы чему-либо научились на опыте Колчака и Кронштадта, то мы не будем отмахиваться от проблемы привлечения беднейших элементов деревни к культурной работе Республики, от работы по поднятию культурного уровня крестьян чванным заявлением, что классовое сознание (пролетарское) чуждо одинаково крестьянину, буржуа, интеллигенту.

Помня о том, что мелкое крестьянство является не только классом буржуазии, но классом мелкой буржуазии, рассматривая его как силу, привлечение которой на сторону пролетариата безусловно необходимо, мы будем стремиться к движению вперед в области культуры так, чтобы за нами двигался авангард крестьянской массы. И если этот путь будет более длинным, чем это мы предполагали 25 октября, то, во всяком случае, не пустыми фразами о «создании классовых идеологических надстроек» Пролеткультом ускорить это движение. *Не отдельному пролеткультовскому отряду, а всему*

пролетариату предстоит такая борьба за культуру, в которой крестьянские массы будут двигаться за и вместе с пролетариатом.

III. «Социализация науки» Пролеткультом

«...К наступлению на буржуазную науку пролетариат толкается самим процессом революции, и это — неизбежный исторический закон. И в этом — историческое оправдание нашей задачи революционизирования, социализации науки, нами поставленной, и первых наших практических шагов по этому пути, которые мы делаем, и еще одно оправдание существования Пролеткульта» (стб. XII).

«Перед нами стоит задача социализации науки... Социализация науки охватывает и ее сущность, метод, форму и масштаб» (стб. VIII).

В этих нескольких фразах содержится столько безнадежной и вредной путаницы, что необходимо разобраться в ней тщательнейшим образом.

Для тов. Плетнева наука является чем-то мистическим, не подлежащим дальнейшему определению. Он не ставит вопроса о науке, как о ряде «систем идей», связанных с различными сторонами деятельности общественного человека; он не задумывается над техникой науки и ее людским аппаратом, *для него не существует проблемы связи науки с техникой и экономикой страны.* Наконец, от рассмотрения перспектив развития науки в нашей стране он отделывается пустыми отговорками, что это-де ничего, что мы живем в «дикой», некультурной, полубезграмотной, нищей стране,— зато духом-де возьмем.

Для того чтобы обнаружить всю бессмыслицу пролеткультовской «социализации науки», попытаемся наметить ответы на выше поставленные вопросы.

Прежде всего остановимся на тех системах идей, которые непосредственно связаны с интересами капитала и где поэтому буржуазный ученый уже давно потерял силу и способность к подлинно научному мышлению (политэкономия и философия).

В этих областях знания, уже давно превращенных буржуазией в прямое орудие классовой борьбы, буржуазная наука не дает ничего, кроме ханжески лицемерных, беспримерно болтливых попыток освятить капиталистический строй божьим именем. В этих областях пролетариат уже внес, в силу того что объективное развитие за него, новые принципы, *продолжая и развивая дело политико-экономов и философов той эпохи, когда буржуазия была еще революционным классом (Рикардо, Гольбах, Гельвеций),* ведя за собой массы пролетариев и полупролетариев против феодализма.

В той области естествознания, которая соприкасается с философией, которая, на основании новых фактов, доставленных опытом и исследованием, пытается вывести общие «жизненные» законы, философские принципы и т. п., мы находим значительные *группы ученых, дающих расцвет поповщины, антидарвинизма, попытки сочетания изучения внутренних секреций с признанием бога.*

Чтобы характеризовать всю глубину падения таких течений естествознания, пытающихся вернуть на землю бога, чтобы его именем удержать

пролетариат от революционного движения, приведем только одну характерную цитату.

Есть в России ученый Л. С. Берг. Его книги издают: Петроградский Госиздат, издательство «Академия», издательство «Время».

«Теория Дарвина задается целью объяснить механически происхождение целесообразностей в организмах. Мы же считаем способность к целесообразным реакциям за основное свойство организма. Выяснить происхождение целесообразностей приходится не эволюционному учению, а той дисциплине, которая возьмется рассуждать о происхождении живого. *Вопрос этот, по нашему убеждению, метафизический. Жизнь, воля, душа, абсолютная истина — все это вещи трансцендентные, познания сущности коих наука дать не в состоянии*» (проф. Л. Берг. Теория эволюции. П., 1922).

В этих нескольких фразах отражается полностью весь тот поход буржуазной науки на Дарвина, за бога, который ведут значительные группы ученых на Западе.

Но мы были бы *слепышами, если бы из-за этих буржуазных кликуш, из-за Бергов и Бергсонов, продающих свои перья буржуазии, просмотрели ту огромную работу в области естествознания,* которая идет на Западе часто вопреки корыстным целям и интересам буржуазии.

Имеются на Западе огромные группы ученых, подлинных материалистов по тому делу, которое они делают, обогащающих человеческое знание крупнейшими открытиями, в то же время искренно верующих в бога. Многие из них не подозревают того, что они естественноисторические материалисты по методам и результатам своих работ. Укажем несколько таких ученых:

Физик Томсон — верующий человек, материалистически объясняющий вопросы, связанные с теорией относительности.

Зоолог Ланкестер (Англия) — яркий, пламенный борец с антидарвинистами.

Биолог Платте (Германия) — талантливейший из новейших дарвинистов.

Физиологи Бейлис и Старлинг (Англия) — творцы учения о железах внутренней секреции.

Физик и химик Резерфорд (Англия) — создавший науку о разрушении атома.

Физик и химик Содди (Англия) — работающий в области разрушения атома.

В России хотя бы Бах — химик, изучающий токсины с химической точки зрения, то есть пытающийся химией объяснить биологические процессы, и известный академик Павлов. *Суть даже не в этих именах, а в тех десятках и сотнях, тысячах работников науки, которые в заводских лабораториях, в клиниках и непосредственно в производстве работают в области точных наук.* Тов. Степанов, стирая разницу между «точными» науками и науками общественными, всю эту кропотливую, изо дня в день идущую работу в области естествознания проглядывает, загипнотизированный Бергами разных родов, и тем фактически один палец протягивает Плетневу, с идеями которого в ряде своих статей он ведет в то же время фактически борьбу.

Мы не были бы представителями класса, которому принадлежит будущее, если бы пытались все буржуазное естествознание свести к Бергам, от-

служивая по этому случаю молебны фантастической «социалистической» науке.

Обратимся теперь к основной группе наук, к той, которая ближе всего и непосредственнее связана с капиталистической техникой.

В непосредственной зависимости от того огромного развития производительных сил, которые, непрерывно возрастая в конце XIX и в начале XX веков, вступили в решительное противоречие с капиталистическим присвоением, находится развитие науки, ее содержание, техника, людской аппарат...

В настоящее время наука имеет свою огромную технику, гигантский людской аппарат. Технику науки можно характеризовать хотя бы тем, что она *в состоянии измерять скорости (электронов) почти в 300 000 километров в секунду, длину волны — в одну миллиардную часть сантиметра, продолжительность времени — в одну десятимиллиардную долю секунды.* Температура доведена до 1,1° абсолютного, то есть до —271,9° по Цельсию.

Примеры эти показывают достаточно ярко, как усовершенствовались методы наблюдений и техника экспериментов.

О людском аппарате науки дает некоторое представление развитие лабораторного дела на Западе. *Лаборатории переходят из университета в завод*; примером такой лаборатории может быть хотя бы лаборатория американской Всеобщей компании электричества, из которой вышел целый ряд важнейших открытий-изобретений. В ней работает целый ряд виднейших ученых. Из нее вышли исследования Лэнг-Мюра в области молекулярной физики.

Наука двигается вперед не талантливыми одиночками, а огромным людским аппаратом с колоссальной техникой.

Одно из крупнейших открытий последних лет (конец 1917 г.) в электротехнике — обнаружение притяжения между двумя пластинками: металлической и полупроводящей, когда к ним приложена разница потенциалов. Открытие произвели инженеры Джонсон и Рабек. Явление изучено в лаборатории Радиотелеграфного общества в Берлине. Там же разработаны практические применения этого явления в телеграфии и телефонии (доклад д-ра Роппарда на съезде немецких физиков в Иене 23 сентября 1920 года.— «Монографии по вопросам науки и техники», 1921, № 8).

И обратно, в лабораториях университетов и политехникумов производятся работы по заданиям промышленных предприятий. (Ряд примеров в журнале «Новости науки и техники», 3-й выпуск.)

Технику и людской аппарат характеризует также и такая хотя бы справка: *научных журналов только по тяжелой индустрии имеется 9 в Германии и 8 в Америке.*

Уже из этих примеров видно, как непосредственно связана наука с техникой (включая сюда и медицину). Эта связь реально прощупывается ныне. Состав ученых и техников, обслуживающих науку, неразрывно связывается с жизнью как предприятий, так и целых отраслей производства и может развиваться только в связи с их развитием. Нам кажется, что связь науки с производительными силами — в конечном счете с техникой — упрощается, делается более непосредственной на данной стадии развития капитализма.

О состоянии науки в России говорит прежде всего *уровень ее производительных сил.* Если и были в России гениальные одиночки, то они безмерно возвышались над средним уровнем русской науки и в большинстве возможность работы искали и получали на Западе.

Состояние науки в России (и по содержанию, и по технике, и по людскому составу) *более или менее точно соответствует нашей экономической отсталости.* О степени же отсталости нашей экономики достаточно говорит одна цифра: в то время как нам капитализм не оставил почти ни одной лошадиной силы белого угля, несмотря на колоссальные возможности, даваемые русскими реками, *в Америке использовано 7 миллионов лошадиных сил из имеющихся 28 миллионов,* в Канаде — 1 735 000 лошадиных сил из имеющихся 18 800 000, в маленькой Норвегии — 1 200 000 из 5 500 000 лошадиных сил.

Техника науки у нас отстала гигантски. У нас почти нет лабораторий заводского типа. Наши университетские лаборатории даже простые склянки и реторты привозят из-за границы. За время революции и империалистической войны и людской состав и техника науки ослабели значительно по сравнению даже с тем малым, что было у нас до войны.

Но в еще большей степени за минувшие семь лет подточились производительные силы страны. Задачей многих лет у нас останется восстановление разрушенных производительных сил страны в большей части на старой, довоенной основе, частью же на основе электрификации. Отсюда очевидно, что в ближайшие десятилетия и уровень науки и ее содержание будут определяться в основном вышеуказанными производственными задачами. *Наличие Советской власти облегчит значительно как дело восстановления нашей техники, так и восстановление науки — и, конечно, не только восстановление, но и движение вперед. Но едва ли ее наличие сможет изменить что-либо в направлении работы научной мысли, которое прежде всего будет определяться «направлением» развития производства.* Отсюда очевидно, что, только отказавшись от марксистского анализа положения нашей страны, только подменяя цель, вытекающую из состояния производительных сил России, пустыми, праздными измышлениями, можно писать о том, что «оправдание существования Пролеткульта — задача социализации науки».

Усердному употреблению бессодержательных фраз мы противопоставляем необходимость усвоения всех тех буржуазных наук, которые непосредственно с производством связаны и усвоение которых может помочь строительству социалистического хозяйства.

Лозунгам Плетнева — сделать Пролеткульт аппаратом партии по «социализации науки» — *мы противопоставляем университет, заводскую лабораторию, фабрично-заводскую школу,* в которые должны влиться сотни тысяч рабочих, могущих сочетать преданность коммунизму с серьезным изучением всего, что дает буржуазная наука для поднятия хозяйства страны.

Не дилетантская, любующаяся собой пролеткультовская якобы наука, не разговорчики о «социализации», которых не поймет ни один рабочий, а серьезная учеба в течение многих и многих лет все новых и новых сотен тысяч рабочих и крестьян.

IV. О «пролеткультовском театре»

Свои теоретические положения тов. Плетнев иллюстрирует некоторыми практическими итогами из деятельности Пролеткульта и попытками намечения будущего пролетарского театра, изобразительного искусства и т. д. Эта практическая часть находится в таком вопиющем противоречии с его собственными теоретическими предпосылками, что их разбор является решительным отрицанием всей его теории и в то же время свидетелем практической никчемности Пролеткульта.

Тов. Плетнев уверен, что в области театра:

«За Пролеткультом останется честь того, что впервые в истории нам удалось дать первый проблеск пролетарского театра. Пьеса, рисующая этап нашей борьбы, принадлежащая автору-пролетарию («Лена»), дана была на сцене 1-го Рабочего театра силами художников сцены — рабочих» (стб. XV).

Мне пришлось видеть на сцене как «Лену», так и «Мексиканца», которыми центральная арена Пролеткульта открыла свою борьбу за пролетарский театр. Обе пьесы оставили совершенно одинаковое впечатление — недостаточно хорошо прожеванной буржуазной культуры.

В «Мексиканце» (переделка повести Джека Лондона) изображена революция, успех которой зависит от нескольких тысяч долларов. Революционный вождь вызывает на бокс профессионального борца и побеждает его. Таким образом, деньги добыты. Революция спасена ценой удачного бокса. В темноте бегут через сцену, коллективно воют что-то непонятное, стреляют какие-то мрачные тени. Революция совершена...

Несостоятельность самой идеи этой пьесы настолько велика, что никакое мастерство исполнения не может затушевать ее. Изображенное на сцене настолько нелепо, настолько противоречит тому опыту классовой борьбы, который имеет русский рабочий, что нельзя отделаться от ощущения недоумения после просмотра пьесы на арене Пролеткульта, а между тем Плетнев основную черту пролетарского театра видит в том, что «масса в ее жизни-борьбе должна прийти в театр».

«Мексиканец» дает *вместо массы удачного боксера.*

«Мексиканец» был пролеткультовской ставкой на мастерство. Спектакль показал, что известного приближения к профессиональному артисту студийцы центральной арены Пролеткульта достигли, но, несомненно, далеко еще не достигли уровня среднего московского артиста, доставшегося нам в наследство от буржуазии. Если забыть о том, что Пролеткульт демонстрирует зачатки новой, пролетарской культуры, то нельзя не признать некоторого мастерства, динамики действия и занимательности спектакля. Мы уверены, *что если бы Пролеткульт поехал с «Мексиканцем» по американским городам, то янки хлопали бы усердно, даже не подозревая, что они присутствуют при демонстрации пролетарской культуры и что бокс на сцене — не обыкновенный буржуазный бокс, а бокс чистой пролетарской воды (см. дальше задачи физической культуры Пролеткульта).*

«Лене» нельзя отказать в революционности содержания, в особенности в революционности речей, произносящихся ее героями. Автор пьесы несомненно талантлив. Но, во-первых: постановка пьесы была такова, что затушевала все ее достоинства,— первое действие было поставлено в квазифуту-

ристических тонах (в течение получаса из-за наклонного светло-желтого конуса, обращенного основанием к сцене и обозначавшего неизвестно что, причудливо раскрашенные рожи изрекают истошным голосом плохо слышимые и малопонятные слова); в следующих действиях — непосредственный переход к немного вампукистой толпе из Большого театра. Во-вторых: опять массы в ее жизни-борьбе нет на сцене. Пять человек, издающие дружно и согласно звук «у-у-у», не превращают еще толпы в героя действия, а то, что дал Пролеткульт вместо толпы в «Лене», правда, утопило отдельные личности, но не заменило ее ни в коей мере и не дало изображения той пролетарской массы, которая была подлинным героем и жертвой «Лены».

Театральные занятия Пролеткульта не ограничиваются московской центральной ареной...

В репертуаре Петроградского пролеткульта собраны наиболее яркие цветки умирающего индивидуалистического, насквозь контрреволюционного искусства.

Революционные пьесы, которые ставят некоторые другие пролеткульты в провинции, во-первых, тонут среди пьес, принесенных в Россию эпохой после революции 1905 года, а во-вторых — в этих пьесах остается тот самый герой буржуазного театра, в преодолении которого Плетнев видит основную черту пролетарской культуры («Фленго», «Мститель»).

«Фленго» и «Мститель» наиболее часты в репертуарах провинциальных пролеткультов и, пожалуй, наиболее характерны. «Мститель» — типично буржуазная сентиментальная сценка, в которой герои произносят патетические речи, клянутся, кричат «да здравствует», болтают, когда нужно действовать, да и вообще, пожалуй, действовать им полагается вне «действия». Во «Фленго» герой, гражданин Тисбо, бывший военный, сентиментально-благородный господин, нежно любящий детей, бросает версальцам, убившим его приемного ребенка, «величавые» слова. Если толпа принимает участие в этом эпизоде, то только в виде солдатского отряда, коллективно декламирующего всякие слова на баррикадах.

Содержание обеих пьес говорит о добрых чувствах автора... и только.

Мы живем в эпоху борьбы. *Естественно нам рассматривать искусство прежде всего как общественную силу.* И по отношению к искусству, берущему на себя смелость называться пролетарским, мы имеем право предъявлять в этом отношении несколько большие требования, чем хотя бы к Малому театру. Мы хотим увидеть в пролетарском театре элементы художественного признания нашей революции, революционной бодрости и подъема, элементы, объединяющие трудящихся в их решимости и готовности к борьбе, создающие чувство связи у зрителя-рабочего с членами его класса, наконец, действительно введение живой массы на сцену. Мы не стоим на точке зрения «искусства для искусства». Поэтому мы вправе наш критерий «пролетарского искусства» применить к пролеткультовскому театру.

А вместо этого — цветки декадентского искусства, подражание футуризму без его мастерства, газетная летопись вместо трагедии, фиглярство ищущего новых приемов актера вместо введения массы в действие на сцену.

И самый факт участия в этом деле рабочих так же не меняет характера пролеткультовского театра, как неспособно наличие рабочих в меньшевистской партии изменить ее мелкобуржуазную природу. Поэтому мы решительно

отводим все попытки укрыться за рабочим составом пролеткультовских студий. «Океан» Андреева останется глубоко мистической, ярко индивидуалистической пьесой, безусловно вредной и ненужной пролетариату, хотя бы его ставили петроградские паровозники чистейшей воды. И также «Мексиканец» останется типичной буржуазной безделушкой, сколько бы рабочих ни принимало участия в его постановке. И даже «Лена», «Фленго» и «Мститель» не превратятся из агиток в художественные произведения, кладущие камни в фундамент нового здания пролетарской культуры, сколько бы прекрасных слесарей или монтеров ни принимало участия в их постановке.

Поэтому, вдумываясь в итоги пролеткультовской работы в области театра, мы вправе задать вопрос:

Нужно ли, полезно ли, в интересах ли революции приклеивание ярлыка пролетарской культуры к тем обыкновенным буржуазным пьесам, которые ставятся различными пролеткультовскими студиями в различных местах России?

И, наконец, полезно ли, в интересах ли революции превращение тысячи лучших рабочих-революционеров, по уровню своему стоящих выше рабочего-середняка, в артистов, классовое положение которых делает их в массе чем-то средним между босяком и мелким буржуа и которые ныне все более захватываются стихией нэпа?

Конечно, необходима, в меру реальных успехов того или иного рабочего-артиста, поддержка со стороны Советского государства, но именно в меру таланта и движения вперед, а не в силу того, что имярек Попов, пролетарий по происхождению, плохо играет в плохой буржуазной пьеске.

У тов. Плетнева слово «пролетарская культура» употребляется так свободно, применяется так легко к какому угодно явлению, что иногда приходится удивляться смелости его обращения.

12 июня 1922 года Мейерхольд читал в Малом зале Консерватории лекцию на тему об «актере будущего»:

«Физкультура, акробатика, танец, ритмика, бокс, фехтование — полезные предметы, но они только тогда могут принести пользу, когда будут введены как подсобные к курсу «биомеханики» — основному предмету, необходимому для каждого актера» (журнал «Эрмитаж», № 6, с. 41).

Мейерхольд давно работает над революционизированием театральной техники, над приведением ее в соответствие с бешеным темпом нашей жизни. Как ни относиться к его работе, нельзя не признать чрезвычайно положительным фактом то, что он свои искания не называет «пролетарской культурой».

В программе занятий районных театральных студий Пролеткульта мы читаем те же мейерхольдовские: 1) акробатику, 2) мимику, 3) пластику, 4) биомеханику.

А для того чтобы вы не смешали пролетарской акробатики с акробатикой представителя левого футуристического уклона Мейерхольда, написаны Центральным комитетом Пролеткульта специальные тезисы «О задачах физической культуры пролетариата»:

«1. Отрицая с исторической и научной точки зрения все старые системы физической культуры буржуазии, пролетариат создает классовую (?!) физическую культуру (!).

2. В настоящее время надо строить не физическую культуру для пролетариата, а новую физическую культуру пролетариата.

3. Новая физкультура пролетариата — это психофизиологическое воспитание (?!) квалифицированного (!!) человека (!)...

4. Новая физкультура пролетариата есть новая трудовая гимнастика и новый коллективный спорт...».

Отныне мы играем в футбол, лаун-теннис, в городки, выбрасываем руки, ноги и тело в разные стороны в «сокольских играх» по-новому, по-пролетарскому, по-«культурно-пролетарскому», посрамляя тем культуру Ллойд-Джорджа всячески.

Конечно, мы не можем возражать против того, чтобы кто бы то ни было занимался игрой в бирюльки пролетарской физкультуры, но в то же время, объективности ради, должны напомнить Плетневу, что именно буржуазия в последние десятилетия создает массовый спорт, вовлекая рабочих в спортивные общества,— новые аппараты по распространению буржуазного влияния на пролетариат. Так, «сокольские» общества, объединяющие десятки тысяч рабочих, воспитывают преданную национально-буржуазным идеям молодежь путем тех же приемов массового спорта, которые ЦК Пролеткульта хочет объявить почему-то пролетарской физкультурой.

То же в области изобразительного искусства. Тов. Плетнев высказывает в своей статье несколько несомненно бесспорных истин по вопросу о красоте. Он описывает красоту аэроплана, которая «родилась не из желания сделать его красивым, а из его облегчающей полет конструкции, а его красота и на земле и на высотах бесспорна». Он заявляет: «Изобразительное искусство нового мира будет производственным искусством, или его не будет вовсе».

Во всем этом много верного.

Но об этом, только гораздо лучше и ярче, написал в книге «А все-таки вертится» Илья Эренбург, бывший сотрудник «Биржевых ведомостей», эстет, ненавидевший Советскую республику за то, что она разбила его прекрасные игрушки, а ныне «сменовеховец», познакомившийся с тем, как на Западе буржуазия душит элементы искусства, ей враждебного, поглядевший на новые грузоподъемники копенгагенского порта, витрины магазинов, сравнивший их мощь и красоту с декадентским вырождающимся искусством и... вызвавший на бой все признанные течения западноевропейского искусства.

Эренбургу по дороге с футуристами, кубистами, конструктивистами, дадаистами, которые, будучи плодом упадка, декаданса буржуазного искусства, в то же время судорожно ищут новых путей в технике и мастерстве. «Победа идеологии производителей — победа искусства». «Будущее — за печниками» (с. 136). «Новое искусство не только не углубляет рва, отделяющего его от жизни и от труда, но стремится во что бы то ни стало ров засыпать, ибо в этом видит залог своего спасения» (с. 60).

«Задача: построить вещь, которая летала бы. Безупречная точность исчислений. Экономия материала. Целесообразность каждой составной части. Обдуманность пропорций. Ясность плана. Тщательность выполнения. В итоге — воистину прекрасная вещь» (с. 71).

Опять-таки мысли очень интересные, несомненно, много нового дают, хотя их и написал Эренбург, в прочих своих бесчисленных книгах изображавший «политику» большевика и меньшевика, а в книжке «А все-таки вер-

тится» признавшийся с подкупающей искренностью, что он в политике ничего не понимает, и, может быть, именно поэтому ныне сказавший в этой книжке новое, свежее, ядреное слово в области искусства [1].

Мы думаем, что, так же как перенесение акробатики из театра Мейерхольда в пролеткультовскую студию, состоящую из рабочих, постановка буржуазной пьесы силами пролеткультовских рабочих, сокольские игры рабочих из Пролеткульта не превращают еще буржуазного Савла в пролетарского Павла, так и написание последних футуристических открытий пролетарием Плетневым не приближает нас ни на шаг к пролетарской культуре, хотя бы действительно *идеал красоты, намеченный Плетневым и Эренбургом, соответствовал нашей эпохе перерастания грандиозными производительными силами капиталистического общества его оболочки,* как Мадонна Рафаэля соответствовала идеалу просвещенного итальянца XVI столетия.

Но при чем тут пролетарская культура — понять довольно трудно. Ведь у нас-то нет ни американских небоскребов, ни парохода на 3500 человек, ни гигантских снегоочистителей,— зато грязи, неграмотности, невежества так много, пожалуй, чересчур много,— и их-то нужно выметать решительно трудящимся массам России под руководством идущего впереди пролетариата.

В. И. Ленин о литературе и искусстве,
с. 589—605.

ПРИЛОЖЕНИЕ II

Л. М. ХЛЕБНИКОВ

БОРЬБА РЕАЛИСТОВ И ФУТУРИСТОВ ВО ВХУТЕМАСЕ

Вечером 25 февраля 1921 г. Ленин посетил Высшие художественно-технические мастерские (Вхутемас) и беседовал с молодыми художниками. Этот факт широко освещен в литературе. Воспоминания об этом вечере Н. К. Крупской, ездившей вместе с Лениным в училище, и студентов И. Арманд и С. Сенькина, принимавших участие в беседе с Лениным, всегда включаются в тематические сборники «В. И. Ленин о литературе и искусстве».

В литературе справедливо указывается, что посещение Лениным училища имело исключительно важное значение не только в деле становления художественной школы, но и в развитии советского изобразительного искусства вообще.

Недавно удалось выявить ряд новых документов, которые позволяют более полно осветить борьбу реалистических и футуристических тенденций во Вхутемасе.

---

[1] И. Г. Эренбург в своих мемуарах «Люди, годы, жизнь» писал о книге «А все-таки она вертится», вышедшей в начале 1922 года в Берлине, что он «восхвалял машины, индустриальную архитектуру, конструктивизм... Когда я попробовал ее перечитать, многое мне показалось смешным, если не глупым: я в жизни петлял» («Новый мир», 1960, № 10, с. 20). *Ред.*

Целиком или в выдержках эти документы с соответствующим комментарием публикуются ниже.

Еще до своего приезда во Вхутемас Ленин был осведомлен о напряженной борьбе, которую вели в стенах училища сторонники двух господствовавших тогда направлений в изобразительном искусстве: футуризма и реализма. Вот почему его глубоко встревожили слова студентов-коммунистов, когда в ответ на шутливый вопрос: «Ну, а что же вы делаете в школе, должно быть, боретесь с футуристами?» — ему отвечали хором: «Да нет, Владимир Ильич, мы сами все футуристы» (В. И. Ленин о литературе и искусстве, с. 719). Это и вызвало известный упрек Луначарскому: «Хорошая, очень хорошая у Вас молодежь, но чему Вы ее учите!» (там же, с. 717).

18 декабря 1920 г. Ленин подписал постановление Совнаркома, определившее профиль Вхутемаса как «специального художественного и высшего художественно-промышленного учебного заведения», созданного для подготовки «художников — мастеров высшей квалификации для промышленности».

Очевидно, в это время Ленин еще не был поставлен в известность о теоретических установках руководителей ИЗО (Отдела изобразительных искусств Наркомпроса) и Вхутемаса в области «производственного искусства». В проекте постановления о Вхутемасе ничего не говорилось и о методике преподавания в Мастерских.

А этот вопрос интересовал Ленина, который еще в ноябре, при знакомстве с проектом постановления, готовившимся в Малом Совнаркоме, обратил внимание на отсутствие сведений о дисциплинах, преподаваемых в училище, и со своей стороны потребовал внести туда пункт об обязательном преподавании в Мастерских политической грамоты и основ коммунистического мировоззрения (см.: *Ленин В. И.* Полн. собр. соч., т. 52, с. 17).

После исправления проекта декрета с учетом требования Ленина, при его окончательном утверждении Владимир Ильич внес новое добавление в тот же пункт, уточнив, что преподавание марксистской философии должно вестись не только на подготовительном отделении Мастерских, но и на всех его курсах (Ленинский сборник, 35, с. 174).

Нет никакого сомнения, что эти ленинские поправки были тесно связаны по содержанию с письмом ЦК РКП «О Пролеткультах», в котором объявлялась война «буржуазным выдумкам» в области идеологии.

1 декабря 1920 г. в «Правде» было опубликовано письмо ЦК РКП «О Пролеткультах». В этом письме осуждались «нелепые, извращенные вкусы (футуризм)» и говорилось о далеких по существу от коммунизма и враждебных ему художниках, которые «вместо того, чтобы помогать пролетарской молодежи серьезно учиться, углублять ее коммунистический подход ко всем вопросам жизни и искусства», навязывали им свои собственные «системы» и выдумки».

Письмо «О Пролеткультах» воодушевило сторонников реалистического направления в искусстве как среди профессоров, так и среди студентов Вхутемаса. Они решили обратиться за поддержкой к ЦК партии. Так появился следующий документ, датированный 10 декабря 1920 г. и подписанный от имени организационной комиссии ее председателем — студентом С. А. Богдановым — и членом комиссии — преподавателем Е. А. Кацманом:

«В Центральный Комитет РКП

Докладная записка

С первых дней революции дело художественного образования Республики, руководимое Отделом ИЗО Наркомпроса, где безусловно преобладало (называющее себя левым) футуристическое направление в искусстве, пошло по путям совершенно неправильным и прямо противоположным интересам пролстариата.

После первой реформы школы Свободные государственные художественные мастерские были построены так, что, вопреки положению о мастерских, утвержденному наркомом просвещения, обусловливающему свободу выборов руководителей, большинство выбранных учащимися руководителей реалистического направления Отделом ИЗО не были утверждены, а взамен их были назначены в состав руководителей представители буржуазных — футуристических течений в искусстве, которых никто не выбирал. Определенной учебной программы выработано не было, и, просуществовав 2 года, это странное учреждение, естественно, развалилось, так как учащиеся там не получали никаких знаний и не видели конца своего пребывания в мастерских.

Подчиняясь велению жизни, Отделом ИЗО Наркомпроса в июне с. г. была созвана Всероссийская конференция учащих и учащихся Государственных художественных и Художественно-промышленных мастерских по вопросам о реформе школы. Представители Отдела ИЗО на конференции развивали какие-то туманные теории о производственном искусстве, отрицая искусство в доступных всем понятиях, становясь на точку зрения новейших буржуазно-идеалистических запутанных философских идей в искусстве и отвергая все великие принципы, выработанные человечеством на протяжении всей его истории. Все эти идеи, малопонятные для высококультурного человека, конечно, безусловно не усваивались большинством участников конференции, культурный уровень которых был весьма невысок, и, пользуясь этим, Отделом ИЗО были проведены свои, новые принципы художественной педагогики. Между тем все мы знаем, что во все великие революционные эпохи рождалось искусство, огромное по своему уровню, и, что особенно важно подчеркнуть, оно было всегда общедоступным.

Новые Государственные художественные мастерские, построенные на основании постановлений конференции, получили и определенную деловую программу и строгие принципы прохождения ее. Казалось бы, что, наконец, все устроено и дело художественного образования Республики поставлено на правильные рельсы. Но не успели мастерские сорганизоваться, как выяснилась полная их несостоятельность.

Новая программа, удовлетворявшая ее составителей, не удовлетворила студентов. Более чуткая и сознательная часть учащихся московских, петербургских и некоторых провинциальных мастерских поняла, куда ведет их новая программа. Среди учащихся началось брожение, и в московских мастерских группа студентов до 150 человек отказалась учиться у футуристов, доказывая, что программа, вопреки заявлениям ИЗО и руководителей мастерских, совершенно необъективна, что объективных методов преподавания нет и что методы преподавания, а равно и преподаватели новых мастерских,—

явно выраженные представители кубистических и иных извращенных направлений в искусстве.

Учащимся удалось после долгих хлопот добиться разрешения на открытие самостоятельных мастерских со своей программой, основанных на принципе свободного избрания себе руководителей.

Учащиеся, поддержанные группой художников, искренне любящих искусство и стремящихся к его возрождению и оздоровлению, решили основать мастерские, где всякий желающий мог бы получить все необходимые знания для того, чтобы стать мастером и приобрести прочный фундамент к дальнейшей его деятельности как художника, не предрешая его направления в искусстве.

Для того чтобы художественное образование было доступнее широким пролетарским массам, решено было при мастерских организовать рабочий факультет, где наряду с основными первоначальными подходами к изучению искусства преподавались бы политико-экономические науки, прохождение которых предусматривалось в течение основного курса мастерских.

Но чаяния и пожелания студентов и художников разбиваются о рогатки и заслоны, поставленные ИЗО Наркомпроса. Боясь популярности новых мастерских, как откровенно заявляют руководители и представители ИЗО (Штеренберг, Равдель), студентам отказано:

1) в организации справочного стола при существующих Государственных мастерских, тогда как в организации такового бюро большая нужда, ибо интерес к нашей группе среди студенчества чрезвычайно большой;

2) студентам отказано в предоставлении под мастерские части вполне оборудованного и в данное время никем не занятого помещения в бывшем Училище живописи, ваяния и зодчества на Мясницкой улице и предложено найти помещение самим, что при остроте квартирного вопроса в данное время почти невозможно;

3) предоставляется право организовать мастерские только для данного кадра отколовшейся группы студентов, не разрешая вступления в мастерские новых кадров учащихся, дабы покончить сразу с реализмом, изжив его в стенах организуемых мастерских. Очевидно, что здесь мы имеем дело с лицами, желающими задушить в корне здоровое, жизненное стремление лучшей части учащихся.

Ознакомившись на страницах «Правды» от 1.XII с. г. с письмом ЦК РКП о пролеткультах, где партией проводятся взгляды и принципы, совершенно одинаковые с принципами, выдвинутыми протестующей группой студенчества, мы обращаемся в ЦК РКП с просьбой принять нас под свое покровительство и помочь нам организовать мастерские, где пролетариат мог бы получить нужные ему знания для выявления своих творческих устремлений в искусстве» (ЦГА РСФСР, ф. 2306, оп. 23, ед. хр. 156, л. 2—2об.).

18 декабря 1920 г. с пометкой «Срочно» три копии этой докладной записки были пересланы управляющим делами Совнаркома Н. П. Горбуновым Луначарскому, Е. А. Литкенсу и в Главполитпросвет. В сопроводительной бумаге Горбунов просил уведомить Центральный Комитет о мерах, предпринятых в связи с этой докладной запиской (там же, л. 1).

Эти материалы Луначарский сразу же распорядился переслать заведующему ИЗО Д. П. Штеренбергу, затребовав от него письменных объяснений.

Штеренберг с ответом не спешил, но после повторного запроса Управления делами ЦК РКП(б) от 5 января 1921 г. Луначарскому (ЦГА РСФСР, ф. 2306, оп. 2, ед. хр. 596, л. 31) и последующего объяснения с наркомом, через несколько дней представил Луначарскому следующее объяснение происшедших событий:

«В ответ на ходатайство группы учеников об открытии «независимых» мастерских в Высшей художественной школе Отдел ИЗО считает необходимым довести до Вашего сведения следующее.

Задачей Высшей художественной школы является создание такого кадра мастеров изобразительного искусства, которые могли бы выполнить требования государства в деле искусства, в максимальной степени совершенства техники, с одной стороны, и ясного понимания основных задач строительства Рабоче-крестьянского государства, с другой. Поэтому:

а) Вся организация мастерских представляет собою органически связанное целое и построена на системе совершенно объективных дисциплин.

б) Подход к здоровому реализму может быть осуществлен только путем строгого проведения такой системы, без всякого отклонения в сторону бессистемного руководства отдельных художников, хотя бы именующих себя реалистами.

в) Никаких привилегий крайним течениям в Школе не предоставлено. В значительной мере там представлены и правое течение, и центр, и левое. Как представитель правого течения специально откомандирован из Петрограда в Московские мастерские профессор Кардовский.

г) Согласие всех руководителей на принятие выработанной Отделом ИЗО программы на заседании Художественного совета мастерских и тот факт, что общая политика в деле художественного образования, а также тезисы, положенные Отделом ИЗО в основу всей художественно-педагогической работы, были одобрены и приняты не только конференцией учащихся, но и Всероссийской конференцией заведующих отделами искусств,— указывают на правильность и объективную беспристрастность принятого Отделом ИЗО курса.

д) Если часть учеников под давлением бывших руководителей, из которых Коровин и Архипов, халатно относившиеся к своей работе даже тогда, когда им была предоставлена полная возможность руководить по своему усмотрению, не приступили к занятиям, проживая в течение зимы в бывшем своем имении, имея вместо себя в мастерских совершенно никчемных заместителей под названием ассистентов,— стремится изменить общий план работы, требуя «независимых» мастерских, то это объясняется их социальной и индивидуальной отсталостью в области художественной педагогики, с одной стороны, и личным самолюбием, с другой стороны. <...>

е) Никакого препятствия к созданию свободных студий Отдел ИЗО не чинил, наоборот, готов всеми мерами дать возможность всем художникам работать свободно, поддерживая материально их организации, но Высшая художественная школа, органически спаянная в своих недрах, не может иметь организации, построенной на других основаниях, чем вся школьная система. Отдел ИЗО считает внедрение в школу независимых мастеров разрушением всей начатой работы. Всякая попытка тех или других эстетических группировок, под тем или иным предлогом желающих изменить общий план работ

мастерских, должна быть пресечена, иначе никакой планомерной работы осуществлено быть не может, тем более что программа мастерских в основе своей тесно связана с задачами политики государства в области просвещения и производства и была одобрена Главпрофобром и профсоюзом.

Требование означенной группы неизбежно вызовет такого же рода требование со стороны родственных ей по духу и социальной отсталости левых футуристов и других существующих и могущих образоваться эстетических групп, далеких от общих задач строительства. Этим фактом Высшая художественная школа будет совершенно разрушена и явится рассадником анархической богемы.

ж) Учитывая все изложенное, Отдел ИЗО предлагает: выставить свою кандидатуру вышеперечисленным художникам в Совете живописного факультета мастерских и, в случае принятия их в число руководителей, приступить к занятиям на общих основаниях, подчиняясь общему плану учебных занятий мастерских, или же предлагает означенной группе учащихся организовать свободную студию под руководством означенных художников вне стен Высших художественных мастерских, причем Отдел берет на себя материальное обеспечение таковой студии» (ЦГА РСФСР, ф. 2306, оп. 1, ед. хр. 560, л. 4—5).

Кроме этого объяснения, составленного в достаточно дипломатичной форме, Штеренберг одновременно представил Луначарскому адресованное в Отдел ИЗО письмо комячейки Вхутемаса, подписанное также представителем Исполкома студентов. Разница между этими двумя документами была разве в форме, но не в содержании. Однако здесь было немало и ценных подробностей. Письмо студентов, убежденных футуристов, как они сами себя называли, может быть, тех самых, с которыми через месяц беседовал Ленин, заканчивалось так:

«Что же касается работы наших мастерских, то никакого футуризма, ни кубизма, ни реализма как таковых у нас нет, мы от них отказались, еще на конференции поставив вместо направления или течения точное знание и мастерство; среди теперешних преподавателей есть художники всяких направлений, но с той только разницей, что теперь они обучают не как бог на душу положит, по своему индивидуальному направлению, а по определенным дисциплинам, точно установленным в программе.

Нас особенно возмущает та развязность, с которой всегдашние враги коммунистов пытаются провести свои личные выгоды, и, конечно, совершенно естественно, они встречают поддержку (правда, численно очень малую) среди той части студенчества, которая в социальном отношении оставляет желать многого; для достижения своих целей они даже могут открыть рабочий факультет! ?!

Все это, как было указано выше, является проделкой небольшой группы карьеристов, не без участия отставленной профессуры» (ЦГА РСФСР, ф. 2306, оп. 2, ед. хр. 560, л. 2—3).

Неизвестно, что предпринял Луначарский после знакомства с этими документами. Дело было передано в Наркомат рабоче-крестьянской инспекции. Именно этот наркомат, а не руководство Наркомпроса, как это следовало бы ожидать, принял на себя инициативу подробного ознакомления с положением в Мастерских.

В начале февраля 1921 г. туда был командирован известный историк искусства проф. В. А. Никольский, работавший старшим инспектором НКРКИ. Всестороннее обследование работы Мастерских продолжалось почти месяц, после чего Никольским был представлен в Инспекцию просвещения НКРКИ рапорт о необходимости реформы Высшей художественной школы. В этом пространном рапорте говорилось следующее:

«Обследование современной организации и деятельности Московских высших художественно-технических мастерских, произведенное под моим наблюдением инспекторами Осколковой и Смирновым, в связи с личными моими наблюдениями за ходом дела по организации высшего художественного образования в течение двух лет, приводит к некоторым окончательным выводам, которые я считаю необходимым довести до Вашего сведения.

Как известно, с первых моментов революции группа молодых художников-футуристов захватила в свои руки дело управления государственной политикой в делах изящных искусств, провозглашая именно свое искусство либо чисто пролетарским, либо указующим верные пути к созданию коллективистического искусства будущего.

Почти трехлетняя деятельность этой группы изобразительных искусств привела к тому, что и ВЦИК, и Совнарком, и ЦК РКП, и Московский Совет РД неоднократно и по различным поводам высказали свое определенное отрицательное отношение к порабощению всего изящного искусства Республики новыми футуристическими течениями. Поддерживавший первоначально футуристов нарком просвещения силою вещей должен был изменить свою точку зрения и признать, что «все строительство Республики в вопросах искусства нельзя подводить под футуризм» — знак, под которым идет Отдел изобразительных искусств Наркомпроса.

За все время своего существования Отдел ИЗО не сумел выполнить основной своей задачи — стать регулятором государственной политики в делах изобразительных искусств. Диктуемая группой крайних новаторов близорукая и вредная политика ИЗО только раскалывала художественную жизнь страны на враждующие лагери и тем создавала новые бесчисленные препятствия к сосредоточению управления делами искусства в руках одного авторитетного государственного органа. Ряд неудач, которые потерпел в своей практической деятельности охваченный футуристическими тенденциями ИЗО, привел к тому, что нуждающиеся в художественных работах ведомства всячески стараются выполнить их помимо ИЗО, например, ГУВУЗ [Главное управление военными учебными заведениями], не желающий покровительствовать футуризму, сдал многомиллионный заказ на десятки панно для военных клубов ученикам художника Кончаловского; новые театральные постановки почти все осуществляются вне ИЗО и т. д.

Не имея ни авторитета, ни сил, чтобы действительно стать во главе художественной жизни страны, Отдел ИЗО по праву сильного захватил в свои руки дело художественного образования Республики, стремясь и здесь насаждать во что бы то ни стало излюбленный им футуризм.

Летом 1920 г. ИЗО провозгласил идею «производственного искусства», то есть искусства, влитого непосредственно в производство, имеющего целью повысить художественное совершенство вырабатываемых на фабриках и заводах изделий и вместе с тем повысить интенсивность производства вообще.

Эта идея, по существу вполне здоровая и с успехом могущая найти применение во многих из производств, вырабатывающих предметы, так или иначе соприкасающиеся с искусством, была понятна, однако проведение этой идеи в жизнь Московских государственных художественных мастерских вызвало глубокий раскол среди учащихся, на котором я и считаю необходимым остановиться подробнее, исходя из мысли, что настал, наконец, момент, когда РКИ должна вмешаться в дела изобразительных искусств.

В основных своих чертах история деятельности ИЗО в области организации высшего художественного образования такова. 7 сентября 1918 г. нарком просвещения утвердил новую организацию художественных школ Республики, преобразующую их в Свободные государственные художественные мастерские. Всем учащимся было предоставлено право свободного избрания руководителей. Однако когда выборы в Московских 1-х и 2-х свободных мастерских показали руководителям ИЗО, что художественная молодежь значительно менее сочувствует футуризму, чем рассчитывали новые педагоги из ИЗО, в мастерские, как в доброе старое время, были назначены Отделом ИЗО свои руководители — футуристы, не получившие на выборах законного большинства голосов. Провозглашенная свобода школы была нарушена самым бесцеремонным образом и, естественно, что с этого момента в школе началось брожение. Чересчур прямолинейное проведение в жизнь идей производственного искусства ускорило процесс этого брожения, и в настоящее время оно вылилось в открытый протест нескольких сотен лиц, к слову сказать, поддерживаемый самим верховным руководителем просветительной и художественной жизни страны — тов. Луначарским.

Дело в том, что после провозглашения принципа производственного искусства все прежние учебные планы и самая структура Московских художественных мастерских были изменены. Прежде всего обе мастерские (чисто художественная и прикладного искусства) были соединены в одну, и на первый план выдвинуто преподавание прикладных искусств. Новые единые государственные, но уже не свободные Художественно-технические мастерские разделены на 9 факультетов, и учебный их план построен так, что каждый новый ученик может пробыть в мастерских целые 7 лет. Из 1670 человек, числящихся студентами Московских художественно-технических мастерских, больше всего записалось на подготовительный факультет (671 человек), а затем на художественный (654 человека), архитектурный (152 человека) и скульптурный (66 человек), то есть громадное число молодежи все-таки пожелало учиться так называемому чистому искусству, а не прикладным искусствам. На отдельных художественно-технических факультетах мастерских доходит до таких курьезов, что на металлическом факультете состоит всего 2 (два) слушателя при 7 профессорах, на текстильном факультете 86 слушателей при 24 профессорах, на керамическом факультете при 17 профессорах — 21 слушатель и т. д.

Таким образом, идея производственного искусства не встретила большого сочувствия среди учащейся молодежи, отчасти по вине самих руководителей мастерских, так как, не оборудовав необходимых мастерских для практических занятий, они поспешили открыть прием учащихся на факультеты. Из прилагаемого акта от 4 февраля видно, что на керамико-стекольном и текстильном факультетах вовсе нет практических занятий за отсутствием печей

для обжига и машин, металлический факультет не может работать нормально за отсутствием помещения, а древообделочный факультет поставлен перед лицом полной невозможности приобрести запас материалов и инструментов.

Так как весь смысл насаждения производственного искусства заключается, очевидно, не в бумажной, теоретической, а в чисто практической подготовке столь необходимых Республике высококвалифицированных работников, то естественно возникает вопрос о целесообразности затраты миллионных сумм на обслуживание более или менее теоретическими курсами 127 студентов, с которыми занимаются 75 преподавателей. Во сколько же обойдется государству каждый питомец производственного искусства, если принять во внимание пустынность аудиторий и общий семилетний курс!

Но крайнее нетерпение ИЗО в вопросах практического осуществления провозглашенной им идеи производственного искусства сказалось не только в организованном наспех преподавании без необходимых пособий и почти без учеников (имеющееся в нашем распоряжении число лиц, записавшихся на отдельные факультеты, конечно, во много раз выше числа действительно посещающих лекции слушателей). Самые программы преподавания дисциплин чистого искусства, и в частности живописи, построены так, что у учащихся зародилось серьезное сомнение в том, приведет ли их новая школа к знанию хотя бы приемов живописного мастерства, то есть к минимуму знаний, какие должна давать всякая школа искусства. Поскольку кажется сравнительно легким проведение принципов производственного искусства в области искусств прикладных, связанных с промышленностью, постольку же оно затруднительно в отношении чистого искусства, органически несоединимого с фабрикой и заводом. Правда, поклонники идеи производственного искусства заявили, что разница между чистым и прикладным искусством уничтожается, но это заявление, конечно, осталось и останется пустым звуком для всякого человека, понимающего разницу между суриковскою картиной и самой прекрасной тарелкой Петроградского фарфорового завода. Эти сомнения еще более усилились тем, что в реформированных мастерских продолжалась прежняя система покровительства футуристическим течениям. Так, во главе основного отделения живописного факультета, того отделения, с которого начинается собственно настоящее обучение живописи, поставлены два футуриста: Баранов-Россинэ и Клюн.

Эти сомнения вылились, наконец, в открытый протест группы учеников Художественно-технических мастерских, нашедший поддержку среди некоторых художников и художественных деятелей и у наркома просвещения. Протестанты выбрали особую комиссию по организации новых, действительно свободных государственных мастерских живописи, выработавшую положение и программу этих мастерских, но, несмотря на сочувствие тов. Луначарского, им не удалось до сих пор не только получить помещение бывших 1-х Мастерских на Мясницкой ул., но ИЗО отказало протестантам даже в праве устроить справочный стол при существующих Государственных художественно-технических мастерских и воспрещает им принимать в свои ряды новых учащихся, словом, старается всячески затормозить или потушить неприятное для него дело. Поводом к такой тревоге со стороны ИЗО служит, очевидно, тот факт, что в ноябре 1920 г. протестантов было 115 человек, а к половине января

их число возросло до 240 человек, причем 90% — студенты недавно созданных ИЗО Художественно-технических мастерских производственного искусства.

В настоящее время организационная комиссия протестантов обратилась с просьбой о содействии в Главпрофобр, куда передано все вообще дело об организации независимых от ИЗО художественных мастерских нефутуристического направления.

Резюмируя все сказанное, приходим к следующей цепи выводов: футуризм, конечно, далеко не покрывает собою всех течений современного искусства, имеющих равные с футуризмом права на существование и развитие. Если футуризм не оправдал возлагавшихся на него чаяний — стать единственным верным путем к пролетарскому искусству, то он, естественно, не может быть признан единственным покровительствуемым государством направлением в искусстве, как это было фактически до сих пор. Стремясь к созданию нового пролетарского изобразительного искусства, государство должно предоставить в этой области такую же свободу исканий и преподавания, какую оно предоставляет в области театра и музыки.

Создавшееся теперь положение вопроса о художественной школе возвращает Россию ко времени царизма. В 60-х годах покровительствуемая царями и двором Академия художеств гнала и порабощала все неугодные ей течения в искусстве и дождалась, наконец, бунта и разрыва с нею, создавшего передвижников. Так и теперь, покровительствуемая ИЗО новая футуристическая академия гонит всех несогласных и хочет насиловать всякий талант, хотя бы и пролетарский, если он не преклоняется пред узкими догмами всяческих кубо-футуризмов и прочих последних слов буржуазного искусства Запада. Как тогда, так и теперь,— налицо бунт молодежи, открытый разрыв с футуризмом, стремящимся стать таким же помещиком в искусстве, каким была проклинаемая всею историею царская Академия [художеств].

Исходя из этих положений и принимая во внимание, что создаваемая протестантами художественная школа будет вполне доступной для пролетариата при посредстве учреждаемого при ней рабочего факультета, считал бы в высшей степени желательным оказать поддержку этой школе, для чего было бы необходимо:

1) Обратиться в Главпрофобр с указанием на желательность удовлетворения ходатайства организационной комиссии по созданию Свободных государственных мастерских живописи в Москве, поддерживаемого наркомом просвещения.

2) Предложить Отделу ИЗО временно закрыть те из технических факультетов бывшего Государственного художественно-технического училища в Москве, на которых не могут вестись практические занятия из-за отсутствия необходимых помещений, материалов и приборов, и все те факультеты, на которые записалось менее 30 учащихся, использовав освобождающиеся помещения для развертывания работы других факультетов; и впредь открывать для занятий только те технические и художественные факультеты, которые будут оборудованы для практических работ и привлекут не менее 30 слушателей каждый.

3) Ввиду обращения организационной комиссии с просьбой о содействии в ЦК РКП — поставить его в известность о мнении РКИ по настоящему

делу и о принятых ею мерах» (ЦГА РСФСР, ф. 2306, оп. 23, ед. хр. 156, лл. 13—15).

Докладная записка Никольского датирована 2 марта, а уже 4 марта 1921 г. с пометкой «Срочно» член коллегии НКРКИ М. К. Ветошкин переслал ее копию в коллегию Наркомпроса, указав, что НКРКИ считает необходимыми следующие меры со стороны Наркомпроса:

1) Немедленно предписать Отделу ИЗО закрыть временно те из факультетов Высшего государственного художественно-технического училища Москвы, на которых не могут вестись практические занятия из-за отсутствия необходимых помещений, материалов и приборов, а также те факультеты, на которых в настоящее время состоит менее 30 человек слушателей.

2) Указать в категорической форме на недопустимость со стороны ИЗО отказа в организации справочного стола при существующих государственных мастерских.

3) Предписать ИЗО (если это еще не сделано) немедленно и без всяких отговорок предоставить организационной комиссии по созданию Государственных мастерских живописи помещение в бывшем Училище живописи и ваяния на Мясницкой.

4) Разрешить организовать указанные мастерские не только для данного кадра отклонившейся группы антифутуристов, но и для всех поступающих вновь, указав ИЗО на недопустимость применяемых им способов борьбы с реалистическим направлением в искусстве (там же, л. 7).

О всех сделанных по этому поводу распоряжениях Ветошкин просил «немедленно уведомить» его лично.

Как можно предполагать, в разрешении этого вопроса Луначарский пошел наиболее трудным путем, не выделяя «богдановцев», то есть группу вхутемасовцев, от имени которой выступал студент Богданов, из состава Вхутемаса, а заботясь о дальнейшей судьбе остальных студентов, предоставленных самим себе. Необходима была реформа преподавания в Мастерских в целом.

14 апреля 1921 г. под председательством Луначарского состоялось расширенное заседание коллегии ИЗО Наркомпроса, созванное для рассмотрения положения во Вхутемасе. После непродолжительного обмена мнениями было принято решение создать специальную комиссию для рассмотрения учебной программы Мастерских. Комиссию возглавил Луначарский, в ее состав вошли первый председатель Главного художественного комитета Наркомпроса А. М. Росский, Д. П. Штеренберг, Е. В. Равдель и представитель Рабкрина А. Иванов. Поскольку инициатива в пересмотре программы преподавания принадлежала «богдановцам», им было предложено представить свой проект новой программы (ЦГА РСФСР, ф. 2306, оп. 23, ед. хр. 58, л. 36).

Копия протокола этого расширенного заседания коллегии ИЗО была направлена в Наркомат рабоче-крестьянской инспекции.

Одновременно Луначарский решил произвести ряд персональных перемещений. 16 апреля он направил две телефонограммы секретарю Коллегии Наркомпроса Ф. Я. Зимовскому. Извещая того, что он не сможет лично присутствовать на заседании Коллегии, Луначарский в первой телефонограмме просил Коллегию утвердить заведующим ИЗО вместо Штеренберга — Натана Альтмана (ЦГА РСФСР, ф. 2306, оп. 1, ед. хр. 560, л. 9 об.).

Во второй телефонограмме он информировал о своем отношении к «отводу Глахкомом» заведующего отделом ИЗО Главполитпросвета П. Ю. Киселиса: «Я лично очень уважаю тов. Киселиса и хочу видеть его и впредь в роли ответственного инспектора или чего-нибудь в этом духе. Однако как его организационные навыки, так и отношения, которые установились у него с другими художниками, являются серьезным препятствием к оставлению его на основном посту. Это мое мнение прошу огласить в Коллегии» (ЦГА РСФСР, ф. 2306, оп. 1, ед. хр. 560, л. 19).

Трудно сказать, чем было вызвано это решение. Киселис был художником реалистического направления, в будущем — один из руководящих деятелей АХРР. Вероятно, Ленину стало известно отношение Луначарского к Киселису, и поэтому 6 мая в записке М. Н. Покровскому он просил «помочь в борьбе с футуризмом» и между прочим указывал: «Киселиса, который, говорят, художник-«реалист», Луначарский-де опять выжил, проводя-де футуриста и прямо и *косвенно*.

Нельзя ли найти надежных *анти*футуристов? (см. настоящее издание, с. 233).

Опасения Ленина имели основания: новый заведующий ИЗО Натан Альтман все три года являлся одним из ближайших помощников Штеренберга.

В этот день, 6 мая, Луначарский присутствовал на заседании Совнаркома, где обменялся с Лениным записками по поводу «150 000 000» Маяковского.

Возможно, в не дошедшей до нас записке или устно Ленин напомнил Луначарскому также и о намечавшейся реформе Вхутемаса. Косвенно об этом свидетельствует его записка Покровскому, где он с тревогой писал об устранении Киселиса, и особенно тот факт, что именно в этот день, наконец, впервые собралась комиссия по реформе Вхутемаса, спешно созванная Луначарским.

Комиссия была расширена: сверх ранее намеченных членов комиссии (кроме Штеренберга сюда входил Альтман) в нее вошли также художник-реалист К. Ф. Юон и два студента-вхутемасовца: «футурист» С. Сенькин (тот самый, который оставил интересные воспоминания о посещении Лениным Вхутемаса) и «реалист» С. Богданов (ЦГА РСФСР, ф. 2306, оп. 23, ед. хр. 88, л. 63).

На заседании комиссии началось предварительное рассмотрение программы основного, живописного факультета Мастерских. Поскольку студенты «богдановцы» свой проект программы не подготовили, по предложению Луначарского составить проект было поручено преподавателю училища — Юону и следующее заседание комиссии было назначено на 9 мая.

На втором заседании комиссии Юон сделал доклад, в котором пытался примирить обе точки зрения, выдвинув основной тезис: «Нет искусства ни правого, ни левого, а есть хорошее или дурное, нужное или ненужное, желательное или нежелательное» (там же, л. 65).

В то же время Юон высказался за реалистическое направление в искусстве, предложив вернуться к классической постановке художественного образования: сначала общее для всех художников изучение техники живописи и только затем учеба в индивидуальных мастерских.

К сожалению, большое выступление Луначарского по докладу Юона не стенографировалось. В протоколе имеется следующая секретарская запись: «Он (Луначарский.— *Л. Х.*) отмечает, что художниками правого направления отвергается аналитический подход к живописи. Среди левых художников мы можем легче найти аналитиков. В 60—70-х годах прошлого столетия стали приходить к заключению, что техника утрачена. В самом деле, теперь искусство строится на отдельных именах, в то время как в старой голландской школе все художники были мастерами. Первый удар по синтетическому искусству был нанесен импрессионистами, и начались аналитические поиски. Тов. Луначарский утверждает, что нет такого искусства, которое нельзя изучать аналитически, так как все можно расчленить, но следует поставить аналитическое преподавание на второй план. Что касается дисциплин, то тов. Луначарский предлагает следующее деление:

1. Цвет (краска как таковая, научить давать тот тон, который задуман, какая краска с какой ассонирует или диссонирует).

2. Форма (в светотенях, в однотонных воспроизведениях, при рассеянном дневном свете).

3. Вариация основной окраски (форма и цвет).

4. Красочная композиция (эту дисциплину можно разделить между пп. 1 и 3).

5. Пространственная композиция и конструкция (умение изобразить предмет в пространстве и распределить изображение на полотне).

6. Фактура (вся техника мастерства, подробное изучение масляной краски и ее свойств, техника фрески, акварель).

7. Аналитическое изучение полотен. Мысль об аналитическом курсе правильна, но сначала в испытательном отделении учащийся должен показать, что он может быть живописцем (синтетический метод). Затем на основном отделении ученик изучает живопись аналитически, путем дисциплин, и далее, в специальных мастерских, опять синтетический метод. Так построенная школа удовлетворила бы всех и, может быть, не было бы необходимости в параллельном курсе» (там же, л. 64).

Больше никто не выступал, и была единогласно принята предложенная Луначарским резолюция:

«1. Преподавание построить так: 1) испытательное, подготовительное отделение; 2) основное (аналитическое) отделение; 3) специальное (синтетическое) отделение.

2. Признать в принципе возможным для так называемой группы богдановцев как временную меру переход в специальные мастерские без прохождения дисциплин, с соответствующей отметкой в аттестате.

3. Признать за кончающими учащимися право создавать коллективы под руководством школы» (там же).

Казалось бы, вопрос исчерпан, студенты-реалисты, наконец, получили право на создание собственных мастерских, монополия футуристов в высшем художественном образовании была уничтожена. Однако дело этим не закончилось: «левая» профессура Вхутемаса — А. М. Родченко, К. С. Малевич, А. В. Лентулов и другие — отказалась признать решения комиссии, мотивируя свой отказ тем, что в работе комиссии не было ее представителя (Штеренберг и Альтман, никогда не бывшие теоретиками, на заседаниях обычно

отмалчивались, а ректор Вхутемаса Равдель был временно по партразверстке мобилизован на работу в деревню и в работе комиссии не участвовал).

18 мая комиссия снова собралась под председательством Луначарского, здесь же присутствовали многие преподаватели Мастерских, как «левые», так и «правые», более двадцати человек.

От имени профессуры с энергичным протестом против новой программы выступил А. В. Лентулов. По предложению Луначарского, собравшиеся обязали «оппозиционеров» в недельный срок представить для обсуждения свой собственный вариант программы.

Далее в протоколе записано: «После обмена мнениями тов. Луначарский предлагает приостановить работу Комиссии на недельный срок, чтобы дать профессорам познакомиться с предыдущей работой Комиссии и представить свои тезисы к программе. Не нужно впадать в такой трагизм. Мы все — дети кризиса, и этот кризис разложения резче сказался в живописи, но он необходим для будущего. Создалась чрезвычайно резкая борьба направлений, но государственная власть не даст ни одному направлению предпочтения, и если пришлось опереться на группу левых, то потому, что другие не организованы, и опереться на них нет никакой возможности. Недочеты в работе и недовольство этой работой, конечно, есть, но если бы во главе стояла другая группа, было бы то же самое. В условиях переживаемого времени трудно выработать программу. Попытаемся договориться об аквизите, для всех приемлемом, и если не окажется группы, могущей вести работы, или не удастся сговориться о минимуме, приемлемом для всех, то выход только один — создать Свободные мастерские. Учить научно можно там, где есть научные базы, учить искать — можно в индивидуальных мастерских» (там же, л. 66).

Со своей стороны Луначарский решил предпринять меры для усиления влияния художников-реалистов в руководстве художественной жизнью страны. Об этом свидетельствует содержание следующей, присланной ему выписки из журнала заседания общества художников «Мир искусства» от 25 мая 1921 г. В ней говорится: «Просить народного комиссара по просвещению А. В. Луначарского подтвердить свое совершенно определенно сделанное заявление на собрании художников, происходившем на квартире П. П. Кончаловского, об уходе Д. П. Штеренберга, после чего Общество «Мир искусства» воспользуется предложением наркома А. В. Луначарского и укажет своих уже намеченных кандидатов по Главпрофобру, АкИЗО и ПолитИЗО, с которыми Общество считает возможным войти в контакт для урегулирования художественной жизни страны и создания нормальной здоровой школы.

Программные тезисы для ВГХТМ Общество не представляет, так как заседание Живописного факультета Мастерских по неизвестным причинам не было созвано и, таким образом, профессора ВГХТМ, входящие в Общество в качестве его членов, лишены были возможности даже ознакомиться с протоколами заседаний программной комиссии и выполнить соответственные задания наркома. Принципиальное отношение к вопросу о составлении программ Обществом выработано» (ЦГА РСФСР, ф. 2306, оп. 2, ед. хр. 735, л. 451—451 об.).

Как мы видим, в «недельный срок» профессура Вхутемаса свой проект новой программы обучения не представила. В то же время постановление

Комиссии Луначарского от 18 мая 1921 г., предоставлявшее «богдановцам» право создать свои мастерские реалистического типа, было опротестовано «левой» профессурой Мастерских и осталось на бумаге.

Последнее обстоятельство заставило студентов-«реалистов», хорошо помнивших посещение Лениным Вхутемаса, обратиться лично к Владимиру Ильичу с просьбой о помощи в борьбе против футуристов.

13 июня 1921 г. на имя Ленина (а в копиях также Луначарскому, председателю коллегии Главпрофобра Е. А. Преображенскому, председателю коллегии Главполитпросвета Н. К. Крупской (Ульяновой) и Народному комиссариату рабоче-крестьянской инспекции) было направлено следующее письмо:

«От имени группы студентов Московских высших государственных художественно-технических мастерских в количестве: живописцев — до 400 человек, скульпторов — до 50 человек и архитекторов — до 150 человек, организационная комиссия обращается к Вам по нижеследующему поводу.

После Октябрьской революции последовало несколько попыток переорганизовать художественную школу. Наконец школа была переорганизована по выкройкам футуристски настроенных теоретиков, занимающих посты у рычагов государственного аппарата в делах искусства и художественного образования. По собственному выражению футуристов, они осуществляли «диктатуру пролетариата в делах искусства, через свое творчество».

Пользуясь официальным положением у власти стоящих своих сторонников, футуристы беспощадно подавляли и подавляют все остальные течения в искусстве, создавая себе материально-привилегированное положение и ставя художников других направлений в безвыходное положение.

Через переорганизованную школу они стремятся чисто принудительным путем культивировать футуристическое и беспредметное творчество. Основной кадр преподавателей школы подобран с определенной целью. Учащихся бесцеремонно превращают в кривляющихся «новаторов».

Последнее обстоятельство вызвало бурные протесты со стороны наиболее серьезного большинства учащихся, и последовали неоднократные обращения к наркому Луначарскому, а равно и обращение в ЦК РКП с просьбою защиты и предоставления возможности работать серьезно, а не терять время даром на безобразное кривляние футуристического толка. Нарком Луначарский давал организационной комиссии заверения, что просьба студентов будет удовлетворена «в ближайшем будущем». *С тех пор прошло более восьми месяцев* и обещания остались лишь обещаниями. Студенты приходят в отчаяние. Благодаря усердному противодействию футурообразных администраторов дело осуществления организационного плана серьезной художественной школы затягивается бессовестным образом под разными предлогами и даже без всяких предлогов.

За три с половиной года «диктаторства» футуристической группы искусство стремительно упало. Школа потеряла признак школы и превратилась в богадельню. «Новаторы» футуристического толка успели зарекомендовать себя уже достаточно, и двух мнений о их полезности или бесполезности быть не может, они вселили в широкие массы народа через себя отвращение к искусству. В лучшем случае они вызывают смех, чаще негодование. Взамен поглощаемых ими средств народа они дают одно лишь безобразие. Страна рискует остаться без серьезно подготовленных художников. Государство должно

в экстренном порядке выявить на деле свое отношение к искусству и озаботиться созданием серьезной школы изобразительных искусств.

Мы просим назначить специальную комиссию с широкими полномочиями для окончательного разрешения вопроса об осуществлении организационного плана Государственной школы изобразительных искусств, над которым организационная комиссия работала более полгода.

Комиссия должна составиться из представителей заинтересованных учреждений, по одному представителю от Главпрофобра, Главполитпросвета, Рабкрина и Организационной комиссии под председательством *представителя ЦК РКП* с правом кооптации специалистов-художников с совещательным голосом.

Председатель организационной комиссии

С. Богданов

Секретарь [подпись]

Москва, 13 июня 1921 г.» (ЦГА РСФСР, ф. 2306, оп. 2, ед. хр. 794, л. 113—113 об.).

Это письмо серьезно встревожило Луначарского. 2 июля он пишет Ленину, что сам занимался этим вопросом, что «вопрос этот сложный» и что «сведения, даваемые Богдановым, сплошь безобразно преувеличены и тенденциозны» (см.: «Лит. наследство». Ленин и Луначарский. Переписка, доклады, документы, т. 80. М., 1971, с. 292).

Судя по помете Н. П. Горбунова на письме Луначарского: «Я записки Богданова не получал. Послать Л. А. Фотиевой: не попала ли эта записка непосредственно к Вл[адимиру] Ил[ьичу]» (там же), письмо Богданова не проходило обычным путем — через Управление делами Совнаркома.

Свои экземпляры докладной записки Богданова Н. К. Крупская и Е. А. Преображенский переслали Луначарскому, и они сохранились в бумагах секретариата Наркомпроса. Что же касается подлинника записки Богданова, адресованной Ленину, то найти ее в архивах до сих пор не удалось. Возможно, что Ленин переслал ее в Рабкрин, архив которого сохранился не полностью. Как раз в это время Наркомат рабоче-крестьянской инспекции по постановлению Совнаркома от 13 июля проводил расследование по жалобам на действия ИЗО Наркомпроса, от имени государства закупавшего преимущественно произведения футуристов.

Закупочная деятельность ИЗО Наркомпроса заслуживает отдельного рассмотрения, отметим здесь только то любопытное обстоятельство, что когда Совнарком под председательством Ленина, заслушав доклад представителя Рабкрина о проведенном расследовании, принял по этому докладу развернутое постановление, то пункт третий этого решения вышел за пределы обсуждавшейся частной проблемы. В нем говорилось: «Предложить Народному комиссариату просвещения в его практической деятельности точно руководствоваться декларированными НК просвещения принципами: не проводить политики в интересах групп и течений, и в частности, принять срочные меры к реорганизации высшего художественного образования, обеспечив в первую

очередь возможность художественного развития реалистических течений в живописи и скульптуре» (ЦГА РСФСР, ф. 2306, оп. 23, ед. хр. 58, л. 26).

В октябре начинался новый учебный год во Вхутемасе, а положение оставалось прежним: новых программ не было, Мастерские раздирала междоусобная борьба двух партий, «реалисты» приобретали все больше сторонников, «футуристы» упорно обороняли свои позиции.

Необходимо было принимать меры, тем более что Луначарский обещал Ленину: «с будущего осеннего сезона мы во всяком случае удовлетворим важнейшие требования художников-реалистов и пересмотрим самым тщательным образом и общие порядки художественных мастерских» («Лит. наследство», т. 80, с. 292).

После очередного обращения к наркому в сентябре 1921 г., когда группа из 22 профессоров живописного и скульптурного факультетов (Коненков, Кончаловский, Машков, Кузнецов и другие) потребовала отставки активного сторонника «производственного обучения» ректора Е. В. Равделя, а другая группа вместе с комячейкой студентов выступила в его защиту, Луначарский опять взялся за трудное дело примирения враждующих сторон на общей платформе.

20 октября 1921 г. под его председательством состоялось новое совещание по Вхутемасу, на котором присутствовали Е. А. Преображенский, П. С. Коган, В. Ф. Плетнев, Д. П. Штеренберг и Н. И. Альтман. После обмена мнениями участники совещания приняли предложение Луначарского «создать при АкИЗО компетентную комиссию под общим контролем и за ответственностью Глахкома с привлечением художников всех направлений для выработки программы высших учебных заведений по изобразительному искусству, причем в основу программы должна быть положена полная объективность преподавания художественного мастерства на 1-й ступени, проведение возможно большей систематичности на факультетах производственного порядка и предоставление большей свободы индивидуальности на факультетах станковой живописи и скульптуры. Если комиссия не придет к единообразной программе, то за отдельными ее участниками или группами остается право представлять на рассмотрение Гохкомом или Охобром [Отдел художественного образования Главпрофобра] варианты программы. Ввиду особой важности вопроса на пленарных заседаниях комиссии председательствует нарком». Совещание реорганизовало правление Вхутемаса, сделав его коллегиальным, и предложило всем работникам вуза «приступить к работе и приложить все усилия к прекращению какой бы то ни было внутренней борьбы и к налаживанию продуктивной совместной работы» (ЦГА РСФСР, ф. 2306, оп. 1, ед. хр. 662, л. 2). <...>

«Литературное наследство».
Ленин и Луначарский. Переписка,
доклады, документы, т. 80.
М., 1971, с. 704—719.

ПРИМЕЧАНИЯ [1]

I. МАРКСИСТСКАЯ КРИТИКА 1880—1890-х ГОДОВ ВО ФРАНЦИИ

П. Лафарг

К с. 11.

Действующие лица романов Золя изображены как люди, развивающиеся под гнетом определенной наследственности.— Известно, какую роль играла в программе Золя теория наследственности. Приведем наиболее характерное место из предисловия к роману «Карьера Ругонов» (1871). «Я хочу показать,— пишет Золя,— небольшую группу людей, ее поведение в обществе, показать, каким образом, разрастаясь, она дает жизнь десяти, двадцати существам, на первый взгляд глубоко различным, но, как свидетельствует анализ, близко связанным между собой. Наследственность, подобно силе тяготения, имеет свои законы.

Для разрешения двойного вопроса о темпераменте и среде я попытаюсь отыскать и проследить нить, математически точно ведущую от человека к человеку. И когда я соберу все нити, когда в моих руках окажется целая общественная группа, я покажу ее в действии, как участника определенной исторической эпохи, я создам ту обстановку, в которой выявится сложность взаимоотношений, я проанализирую одновременно и волю каждого из ее членов и общую устремленность целого.

Ругон-Маккары, та группа, та семья, которую я собираюсь изучать, характеризуются безудержностью вожделений, мощным стремлением нашего века, рвущегося к наслаждениям. В физиологическом отношении для них характерно медленное чередование нервных расстройств и болезней крови, проявляющихся из рода в род как следствие первичного органического повреждения; они определяют в зависимости от окружающей среды чувства, желания и страсти каждой отдельной личности — все естественные и инстинктивные проявления человеческой природы, следствия которых носят условные названия добродетелей и пороков» (*Золя Э.* Собр. соч. в 26-ти т., т. 3. М., 1962, с. 7—8).

Обращение «экспериментального романа» к успехам естественных наук, особенно физиологии, здесь декларируется достаточно ясно.

Он объявил себя учеником Клода Бернара... — Золя прочел книгу Клода Бернара «Введение в экспериментальную медицину», когда первые девять романов серии «Ругон-Маккары» были уже написаны. Чтение работы Бернара произвело на Золя громадное впечатление и вдохновило его на теоретическое обоснование натурализма в трактатах «Экспериментальный роман» (1880), «Романисты-натуралисты» (1881) и «Литературные документы» (1881). Здесь он определяет натурализм как «применение современного научного метода к литературе» и неоднократно цитирует Бернара.

Изучение творческой лаборатории Золя привело многих исследователей к выводу, что не следует преувеличивать действительную связь натурализма с научным развитием XIX в. Программа «экспериментального романа» не имела под собой серьезной научной почвы. Это была наиболее слабая и рекламная сторона «золяизма», хотя, разумеется, «Ругон-Маккары» все же представляют собой попытку показать влияние физиологической наследственности на общественную жизнь людей.

---

[1] При составлении примечаний использованы материалы изданий В. И. Ленина, Г. В. Плеханова, В. В. Воровского, А. В. Луначарского, П. Лафарга, Ф. Меринга, К. Либкнехта и др. Подстрочные примечания с пометкой *Ред.* взяты из этих изданий.

Во время работы над «Ругон-Маккарами» Золя читал двухтомное сочинение Люка́ «Философское и физиологическое исследование наследственности при различных состояниях здоровой и больной нервной системы» (1847—1850).

Изучая конспекты Золя, Анри Мартино делает следующий вывод: «Он задерживается главным образом на анекдотах и проходит, не останавливаясь, мимо всего, что составляет главную идею произведения. Но он тщательно выписывает поражающие его места» (*Martineau H.* Le roman scientifique d'Emile Zola. Paris, 1907, p. 54). Анри Масси́ в исследовании «Как Золя писал свои романы» приходит к аналогичному заключению по поводу конспектов Золя, сделанных им при чтении книги Шарля Летурно «Физиология страстей» (1868) (см.: *Massis H.* Comment Zola écrivait ses romans. Paris, 1906, p. 55).

К с. 12.

Статья *«Деньги» Золя»* («Das Geld» von Zola») впервые напечатана в журнале немецкой социал-демократии «Нейе цайт» 21 сентября — 12 октября 1891 г. («Neue Zeit», 1891—1892, Bd 1, N 1, S. 4; N 2, S. 41; N 3, S. 76; N 4, S. 101).

В исследовании В. Ц. Гоффеншефера «Из истории марксистской критики. Поль Лафарг и борьба за реализм» (М., 1967) восстановлены все обстоятельства создания этой работы. Из переписки Ф. Энгельса с Полем и Лаурой Лафарг (*Engels F., Lafargue P. et L.* Correspondance (1887—1890), t. 1—3. Paris, 1956—1959), а также из писем Энгельса К. Каутскому следует, что статья «Деньги» Золя» была заказана редакцией «Нейе цайт» по совету Энгельса, который находил Лафарга «самым подходящим человеком» для очерка о Золя (см.: *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч., т. 38, с. 70).

В своей книге об «экспериментальном романе»... — В главе III «Экспериментального романа» Золя говорит: «Такова цель и таковы устремления физиологии и экспериментальной медицины: стать хозяевами жизни, чтобы направлять ее. Допустим, что наука далеко шагнула вперед, неведомое завоевано уже полностью, и наступила та научная эпоха, о которой мечтал Клод Бернар. Тогда врач будет властвовать над болезнями; излечивать он будет наверняка, воздействуя на живые существа ради блага и здоровья рода человеческого. Наступит время, когда всемогущий человек подчинит себе природу и, пользуясь ее законами, установит на земле максимум справедливости и свободы. Нет более благородной, более высокой, более великой цели. Она определяет и задачу человека как разумного существа: проникать в причины явлений, становиться выше их и добиваться того, чтобы они делались послушными колесиками.

Ну что же, эту мечту физиолога и врача-экспериментатора разделяет и романист, применяющий экспериментальный метод к изучению природной и социальной жизни человека. Мы стремимся к той же цели, мы тоже хотим овладеть проявлениями интеллекта и других свойств человеческой личности, чтобы иметь возможность направлять их. Одним словом, мы — моралисты-экспериментаторы, показывающие путем эксперимента, как действует страсть у человека, живущего в определенной социальной среде. Когда станет известен механизм этой страсти, можно будет лечить от нее человека, ослабить ее или, по крайней мере, сделать безвредной. Вот в чем практическая полезность и высокая нравственность наших натуралистических произведений, которые экспериментируют над человеком, разбирают на части и вновь собирают человеческую машину, заставляя ее функционировать под влиянием той или иной среды. Настанет время, когда мы будем знать эти законы и нам достаточно будет воздействовать на отдельную личность и на среду, в которой она живет, чтобы достигнуть наилучшего состояния общества. Итак, мы, натуралисты, занимаемся практической социологией и своими трудами помогаем политическим и экономическим наукам. Скажу еще раз — я не знаю деятельности более благородной и более широкого поля для ее применения. Быть хозяевами добра и зла, управлять жизнью, управлять обществом, постепенно разрешить все социальные проблемы, а главное, создать прочную основу для правосудия, разрешая путем экспериментов вопрос о преступно-

сти,— разве это не значит трудиться на пользу человечества во имя самых высоких его моральных ценностей?» (*Золя Э.* Собр. соч. в 26-ти т., т. 24. М., 1966, с. 257—258).

К с. 13.

Флоберу, Золя, Гонкурам...— Лафарг противопоставляет классический реализм Бальзака новой форме реализма в творчестве писателей второй половины XIX в. во Франции.

...Ретиф де ля Бретон, который экспериментировал над собой...— Имеется в виду книга Бретона «Господин Николя, или Разоблаченное человеческое сердце» («M-r Nicolas ou le coeur humain dévoilé», 1794—1797), где он проводит психоанализ собственной личности.

К с. 14.

...Любовь у Горио, скупость у Гранде, стремление к научным изысканиям у Балтазара Клаэса, тщеславие у Кревеля, чувственность у барона Юло...— Лафарг называет здесь героев произведений Бальзака «Отец Горио», «Эжени Гранде», «Поиски абсолюта», «Кузина Бета».

Золя утверждает, что он преемник Бальзака. Но на самом деле он во всем отличается от него...— В рукописи, озаглавленной «Разница между Бальзаком и мной», Золя так определяет отличие своего метода: «Если я принимаю какие-то исторические рамки, то лишь для того, чтобы иметь среду, оказывающую влияние. Место жительства и профессия — это тоже среда. Самая большая моя задача — быть чистейшим натуралистом, чистейшим физиологом. Вместо того чтобы владеть принципами (как Бальзак), каковы монархизм, католицизм, я буду владеть законами (наследственность, врожденность и т. д.)». Несколькими строчками ниже читаем: «Бальзак говорит, что он хочет создавать мужчин, женщин и вещи. Для меня понятие мужчины и женщины составляет одно целое; признавая, конечно, природные отличия, я равно подчиняю мужчин и женщин вещам» (*Denise le Blond-Zola.* Emile Zola raconté par sa fille. Paris, 1930, p. 55.— Цит. по кн.: *Dumesnil R.* Le réalisme et le naturalisme. Paris, 1955, p. 396).

К с. 21.

Романисты же нашего времени, именующие себя натуралистами и реалистами...— В 50-х гг. XIX в. во Франции возникла литературная школа, участники которой называли себя реалистами. Наиболее известными представителями этой школы были писатели Шанфлери и Дюранти. Сборник критических статей Шанфлери, вышедший в 1857 г., был озаглавлен «Реализм». Более подробно о двух ступенях в развитии реализма XIX в. см. в кн.: *Лифшиц Мих., Рейнгардт Л.* Незаменимая традиция. М., 1974, с. 28—35.

К с. 22.

Реалистический метод скорее удобен для писателей...— Лафарг имеет в виду фактографический метод писателей-натуралистов; см. примеч. к с. 21.

И все-таки у Золя такой могучий талант...— Марксистская критика 80—90-х гг. выступала не против Золя, а против натуралистического направления и в защиту самого Золя от «золяизма». Лафарг старается показать, что претензия на создание «экспериментального», натуралистического романа была в развитии Золя только эпизодом. В годы зрелости он почти не вспоминал о своей «школе». С другой стороны, несмотря на творческую продуктивность великого писателя, недостатки исходной точки зрения, нашедшие себе выражение в теории натурализма, преследовали Золя до конца и определяли те более слабые стороны его творчества, которые заставили Лафарга вслед за Энгельсом поставить «Человеческую комедию» Бальзака несравненно выше эпопеи «Ругон-Маккары».

К с. 26.

«Новая Рейнская газета» выходила в Кёльне с 1 июня 1848 г. по 19 мая 1849 г. Главным редактором ее был К. Маркс.

Сигизмунд Буш, ученик Маркса, очевидно, так же мало читал «Капитал», как Золя его перелистывал.— В действительности, судя по содержанию идей С. Буша (а также по материалам архива Золя), создание его творческой фантазии не имеет ничего общего с марксизмом. Буш — ученик не Маркса, а популярного буржуазного экономиста А. Шеффле (1831—1903), ставшего «катедерсоциалистом». Шеффле — типичный представитель так называемой органической социологии, рассматривающей общество как живое тело, имеющее свои здоровые и больные части, свою патологию и терапию.

К с. 28.

Статья *«Дарвинизм на французской сцене»* («Der Darwinismus auf der französischen Bühne») впервые напечатана в журнале «Нейе цайт» ("Neue Zeit", Jg. 9, 1890—1891, Bd. 1, S. 169). Была ли она опубликована во Франции, исследователям творчества Лафарга установить не удалось. См. вступительную статью Ж. Фревиля к французскому изданию литературно-критических работ Лафарга "Critiques littéraires" (Paris, 1936) и книгу В. Ц. Гоффеншефера «Из истории марксистской критики...» (с. 204.)

«В своем применении... теории Дарвина вредны...» — цитата из предисловия А. Доде к пьесе «Борьба за существование» («La lutte pour la vie»), написанной в 1889 г.

II. РЕВОЛЮЦИОННЫЙ МАРКСИЗМ В ГЕРМАНИИ

В. Либкнехт

К с. 36.

...я еще не знал, что Фейербах умирает с голоду.— Немецкий философ-материалист Л. Фейербах вследствие своей оппозиции к господствующей идеалистической философии не мог рассчитывать на университетскую карьеру. Он очень нуждался всю жизнь, но особенно тяжелы были условия его существования после того, как небольшой фарфоровый завод, в числе владельцев которого была его жена, обанкротился.

«архинаглый поп Деллингериус».— Употребляя это выражение Генриха Гейне, В. Либкнехт имеет в виду Иохана фон Дёллингера (1799—1891) — католического теолога, профессора истории церкви и церковного права, который много писал для реакционной печати.

К с. 37.

«От обороны к нападению» («Zu Trutz und Schutz») — название брошюры с речью В. Либкнехта, произнесенной на торжественном открытии демократического союза в Кримичау 22 октября 1871 г. Брошюра пользовалась большой популярностью, так как в ней защищалась программа немецкой социал-демократической рабочей партии от направленных против нее обвинений.

К с. 38.

В брошюре В. Либкнехта *«Знание — сила, сила — знание!»* («Wissen ist Macht — Macht ist Wissen!») была напечатана его речь, произнесенная 5 февраля 1872 г. по случаю празднества в честь основания Дрезденского союза просвещения. Это празднество открыло легальную возможность для агита-

ционного выступления в духе социализма. Вот как писал об этом сам Либкнехт: «Прежде всего о самом *наименовании* работы — почему она представляется в виде «речи, произнесенной по случаю празднества»? Мне кажется, что это я уже объяснил раньше. Когда нас освободили из дома предварительного заключения, куда мы — Бебель, Гепнер и я — попали в 1872 году по подозрению в государственной измене, нам пришлось подписать обязательство в том, что до окончания следствия по нашему делу мы воздержимся от политической агитации. И таким образом я, менее всего призванный к тому, чтобы произносить торжественные речи, стал оратором «по случаю празднества», что причинило мне — теперь я могу в этом сознаться — немало огорчений».

К с. 39.

Зибель, пишущий историю французской революции на предмет возвеличения дома Гогенцоллернов... — Работы немецкого историка Генриха фон Зибеля, особенно его «История французской революции», отличались антидемократическим характером. Брошюры Зибеля «О роли государственной власти в социальных и экономических вопросах» и «Об учении современных социалистов и коммунистов» направлены против социалистического рабочего движения.

...Трейчке, усекающий одну из глав орляка... — Либкнехт имеет в виду немецкого историка и публициста Генриха фон Трейчке, яростного защитника юнкерской Пруссии и ее гегемонии в деле объединения Германии.

Хрустальный дворец — большой выставочный павильон из стали и стекла, построенный архитектором Джозефом Пакстоном на Лондонской всемирной выставке в 1851 г.

К с. 40.

...в Париже затрещали выстрелы второго декабря и по приказу клятвопреступного негодяя... — Второго декабря 1851 г. Луи Наполеон Бонапарт совершил контрреволюционный государственный переворот и установил жесткую личную диктатуру. Ровно через год он был провозглашен императором Наполеоном III.

К с. 41.

...Иегер... «научно» установил это в особом, конечно, весьма ученом рассуждении... — Имеется в виду немецкий профессор Густав Иегер, представитель так называемого социального дарвинизма, который пытался оправдать необходимость войн теорией «борьбы за существование».

...своим пресловутым докладом о благах войны. — Имеется в виду работа немецкого писателя Адольфа Лассона «Культурный идеал и война» (Берлин, 1868).

Я имею в виду неслыханную грубость по отношению к профессору Эвальду. — Известный немецкий ученый-ориенталист Эвальд был представителем города Ганновера в германском рейхстаге. Выступил после объявления войны против нее.

К с. 44.

В мае 1789 года в Версале... — Созванные Людовиком XVI в мае 1789 г. Генеральные штаты объявили себя 17 июня Национальным собранием. Так началась Великая французская революция.

К. Цеткин

К с. 45.

«Искусство и пролетариат» ("Kunst und Proletariat") — доклад, прочитанный в Штутгарте в январе 1911 г. Впервые опубликован в приложении

к газете «Глайхайт» ("Gleichheit", 1910—1911, № 8). Наиболее полное издание работ К. Цеткин на немецком языке, посвященных вопросам культуры и искусства: *Zetkin C.* Kunst und Proletariat. Berlin, 1977.

К с. 46.

...Жан-Жак Руссо в своем знаменитом трактате, представленном Дижонской академии...— Трактат Руссо «Рассуждение о науках и искусствах» (1750) был удостоен премии Дижонской академии, которая объявила конкурс на тему «Способствовало ли возрождение наук и искусств улучшению нравов» (см.: *Руссо Ж.-Ж.* Избр. соч., т. 1. М., 1961, с. 41).

...привели величайшего художника Льва Толстого к суровой оценке искусства.— К. Цеткин имеет в виду статью Л. Толстого «Что такое искусство?» (1898).

Подобно юноше Шиллеру, полагавшему, что сцена, театр — «учреждение нравственное»...— «Театр, рассматриваемый как нравственное учреждение» — одна из ранних теоретических статей Ф. Шиллера, в основу которой был положен доклад, прочитанный им в 1784 г. на заседании «Немецкого общества» в Мангейме (см.: *Шиллер Ф.* Статьи по эстетике. М.— Л., 1935, с. 12—24).

К с. 49.

...в конце концов удовлетворяются тем, что выкапывают дождевых червей...— Фауст у Гёте говорит о Вагнере:

«Сокровищ ищет он рукою жадной —
И рад, когда червей находит дождевых».

(Перевод Н. Холодковского)

...для кого искусство остается «высокой, небесной богиней» и кто не превращает его в «дойную корову», обеспечивающую их маслом.— У Ф. Шиллера в двустишии «Наука» сказано: «Кажешься ты одному небесной богиней, Другому — жирной коровой, всегда масло дающей ему».

К с. 50.

...памятниками Гогенцоллернам на аллее...— Имеется в виду так называемая «Аллея победы» в Берлине, на которой Вильгельм II установил безвкусные, претенциозные статуи правителей прусского королевства. Эти статуи К. Цеткин и называет «каменными истуканами».

К с. 51.

...не пресловутый сверхчеловек индивидуализма, не «белокурая бестия»...— Фантастический идеал сильного человека будущего, возвышающегося над «безликой толпой», был выдвинут Ф. Ницше в его сочинении «Так говорил Заратустра» (1883—1891). Сверхчеловек Ницше подобен «белокурому зверю» («blonde Bestie») и презирает нравственные нормы слабых, большинства людей.

К с. 52.

Сумерки богов.— Речь идет о конце света, согласно древнегерманской мифологии.

«Областническое искусство» — так называлось реакционное художественное течение конца XIX — начала XX в., участники которого проповедовали идеи национализма. Не случайно теоретик этого направления А. Бартельс был одним из ведущих литературоведов фашистской Германии.

К с. 53.

«Политическая песня — дрянная песня!» — цитата из «Фауста» Гёте (ч. 1, сцена 5).

К с. 54.

«Обнимитесь, миллионы...» и *«Радость, пламя неземное!»* — строки из оды Ф. Шиллера «К радости».

К с. 56.

«Поэт революции ("Ein Dichter der Revolution") — статья о немецком поэте Фрейлиграте, опубликованная в венской газете «Глайхайт» (1907, № 24).

Р. Люксембург

К с. 57.

Статья «Толстой» («Tolstoi») впервые напечатана в газете «Глайхайт» 3 декабря 1910 г.

[*О посмертных произведениях Толстого*] — рецензия на трехтомное издание: *Толстой Л. Н.* Посмертные художественные произведения. Берлин, 1912. Эта рецензия, заказанная Мерингом, была напечатана в «Литературном приложении» к «Нейе цайт» (Bd 2, 1912—1913, N 62, S. 97).

К с. 58.

«Увы, увы, Разбил ты его...» — цитата из «Фауста» Гёте (ч. 1, сцена 4).

К с. 59.

«Так говорят защитники нашего исключительного искусства...» — цитата из статьи Л. Толстого «Что такое искусство?» (*Толстой Л. Н.* Полн. собр. соч., т. 30. М., 1951, с. 82—84).

К с. 61.

«...не только пишу слова, а этим живу, только этим счастлив и с этим умру».— Имеются в виду слова Л. Н. Толстого, напечатанные В. Чертковым в кн.: О смысле жизни. Мысли Л. Н. Толстого, собранные В. Чертковым. Лондон, 1901.

Статья *«Толстой как социальный мыслитель»* ("Tolstoi als sozialer Denker") написана к восьмидесятилетию великого русского писателя. Впервые напечатана 9 сентября 1908 г. в «Лейпцигер фольксцайтунг» ("Leipziger Volkszeitung").

...спокойно взвешенный отклик на речь Золя...— статья Л. Толстого «Неделание» (1901), написанная в ответ на присланные ему редактором журнала «Ревю де ревю» («Revue des Revues») две вырезки из газет — речь Золя к юношеству и письмо Дюма к редактору «Голуа» («Gaulois»). См.: *Толстой Л. Н.* Полн. собр. соч., т. 29. М., 1954, с. 187.

К с. 62.

...фраза из «Капитала»... «Жизнь пролетариата начинается тогда...» — неточно переданная фраза из другой работы К. Маркса — «Наемный труд и капитал» (см.: *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч., т. 6, с. 432).

Статья Р. Люксембург *«Душа русской литературы»* ("Die Seele der russischen Literatur") — предисловие к переводу «Истории моего современника» В. Г. Короленко (Берлин, 1918).

К с. 65.

Р. Люксембург имеет в виду романы Голсуорси «Собственник» (1906) и «Братство» (1909).

К. Либкнехт

К с. 67.

Можно ли представить себе более определенную политическую тенденцию, чем «Вильгельм Телль», чем речи Брута и Антония в «Юлии Цезаре»? — «Вильгельм Телль» — драма Ф. Шиллера, «Юлий Цезарь» — трагедия У. Шекспира.

Трактат *«Искусство»* входит в книгу «Исследование законов общественного развития (*Liebknecht K.* Studien über die Bewegungsgesetze der gesellschaftlichen Entwicklung. Kurt Wolf Verlag. München, 1922).

К с. 70.

«Вельнеризм» — от имени реакционного прусского государственного деятеля XVIII в. И.-К. Вельнера, проводившего обскурантистскую религиозную политику. Вельнер был членом тайного общества розенкрейцеров, близких к масонству.

К с. 71.

Византинизм — рабская угодливость, внешняя пышность формы при отсутствии подлинного содержания.

«Аллея победы» — см. примеч. к с. 50.

«Достоинство людей у вас в руках от века...» — цитата из стихотворения Шиллера «Художники».

К с. 73.

«Фрайе фолькcбюне» — «Свободная народная сцена». См. примеч. к с. 85.

К с. 76.

...министерство культов... — В XIX в. в некоторых немецких землях министерство культов ведало религией, образованием, здравоохранением. В его функции входили также вопросы культуры.

Ф. Меринг

К с. 79.

...один молодой писатель, довольно близко стоящий к натуралистическому направлению... — Имеется в виду Курт Эйснер (1867—1919), сначала писатель демократического направления, потом социал-демократ, редактор газеты «Форвертс» («Vorwärts»). Меринг приводит фразу Эйснера из его работы «Психопатия духа» («Psychopatia Spirituales»).

«Легенда о Лессинге. К истории и критике прусского деспотизма и классической литературы» ("Die Lessing-Legende. Zur Geschichte und Kritik des preußischen Despotismus und der klassischen Literatur") впервые напечатана в «Нейе цайт» (Jg. 10, 1891—1892, Bd 1—2, 11, S. 440—448). Первое отдельное издание — Штутгарт, 1893. «Легенда о Лессинге», высоко оцененная Ф. Энгельсом, была одним из первых опытов применения исторического материализма в немецкой марксистской литературе конца XIX в. В этой книге Меринг разоблачает реакционную роль прусского деспотизма, особенно Фридриха I с его презрительным отношением к немецкой национальной культуре.

К с. 80.

...Шопенгауэра сменил Гартман, философ бессознательного. — Имеется в виду книга Э. Гартмана «Философия бессознательного» (*Hartmann E.* Philosophie des Unbewussten. Versuch einer Weltanschauung. Berlin, 1869).

К с. 83.

Работа *«Эстетические разведки»* ("Ästhetische Streifzüge") впервые напечатана в журнале «Нейе цайт» (Jg. 17, 1898—1899, Bd 1, S. 637). Отдельное издание вышло в 1893 г.

Статья *«Искусство и пролетариат»* ("Kunst und Proletariat") впервые опубликована в «Нейе цайт» ("Die neue Zeit", Jg. 15, Bd 1, S. 129—133).

На Готском партийном съезде... — На этом съезде Германской социал-демократической партии в Зиблебене близ Готы 11—16 октября 1896 г. при обсуждении вопроса о партийной печати возникла дискуссия о натурализме. В речах делегатов — В. Либкнехта, К. Фроме, Г. Молькенбура, Р. Фишера и других — была подвергнута основательной критике общая линия редактора социал-демократического журнала «Нейе вельт» Э. Штайгера, который поддерживал немецкое натуралистическое движение, считая его передовым и близким рабочему классу. Критики ставили Штайгеру в вину непонимание ценности классической традиции и выражали свое возмущение тем, что новое, натуралистическое искусство «шлепает по грязи», что оно слишком сексуально и «описывает психически ненормальных».

«Мы не хотим,— сказал в своем выступлении К. Фроме,— чтобы партийная печать впадала в тон набожной морали. Мы не мещане — и как далеки мы от этого, известно всякому, кто нас знает. Но съезд будет иметь заслуги перед печатью, если он позаботится о том, чтобы «Нейе вельт» не был опытным полем для натуралистического направления».

Особенно резкой критике подверглись романы писателей новой школы — Г. Ланда «Новый бог» и Гегелера «Матушка Берта». Так, делегат от Гамбурга Г. Молькенбур сказал: «Товарищ Штайгер восхваляет новое искусство (die moderne Kunst). Может быть, при этом он имеет в виду роман Ланда «Новый бог»? Более прискорбную ошибку трудно себе представить. Штайгер восхваляет «модернистов», но он забывает, что настроение читателя часто мешает ему действительно наслаждаться данным произведением искусства. Изображение страданий калеки может доставить художественное наслаждение здоровому человеку, но самому калеке это только еще раз напомнит его страдания. Рабочий, который должен бороться с нуждой и во времена безработицы уже и без того имеет склонность к дурному расположению духа, не может наслаждаться искусством, если оно снова и снова в самых ярких красках изображает нищету и только. Напротив, это вызовет у него просто желание покончить с собой».

Защитники натурализма пытались объяснить многочисленные выступления рабочих против литературной политики Штайгера их отсталостью и непониманием нового искусства. Молькенбур возражает против этого: «В статье «Воспитание народа для искусства» Штайгер утверждает, что в социал-демократическом лагере искусство понимают совершенно неправильно, что трудящиеся массы еще не имели возможности познакомиться с искусством. Подобные утверждения Штайгера показывают, что он не знает действительного положения дела в рабочей среде. Можно ли забывать о выходящих большим тиражом дешевых изданиях классиков? Кто посещает галереи в больших городах? Из кого состоит главный контингент посетителей общедоступных спектаклей, когда ставятся классики? Конечно, люди, принадлежащие к рабочему классу, которые уже раньше интересовались искусством». Молькенбур назвал позицию Штайгера «высокомерной» и обвинил «Нейе вельт» в том, что журнал, издаваемый для двухсот тысяч читателей, печатает материалы, привлекающие только редактора и узкий круг его последователей.

Выступление Штайгера показало, что его отношение к массе читателей было действительно высокомерным. Его аргументация повторяла обычные доводы сторонников так называемых «новых принципов» в искусстве согласно известной схеме, которая, видимо, уже сложилась.

Прежде всего он обвинил своих противников в отсталости. Ведь именно новое искусство опирается на изучение естественных наук, которые играют такую большую роль в современном обществе. Как же могут люди, считаю-

щие себя материалистами и последователями теории Дарвина, отрицать достоинства такого искусства? Именно в этой области должно обнаружиться, обладают ли они действительно материалистическим мировоззрением или нет.

Никогда старое искусство, сказал Штайгер, не было способно с таким проникновением в детали описывать ужасы человеческого существования, ибо оно не обладало для этого художественными средствами, которыми располагает современность. Благодаря этим новым средствам современное искусство способно «вызвать у читателя тончайшие нюансы настроений». И далее: «Именно мужественная правдивость отличает новое искусство. Оно изображает смерть, разврат. Оно не набрасывает на порок моральное покрывало. Оно не поступает так, как пустое, лживое искусство, охотно прощающее грехи. Оно стирает румяна с лица этого мира, срывает маску с него и повсюду указывает на симптомы смерти буржуазного общества». Такими доводами и по сей день пользуются защитники новейших течений, чтобы оправдать, например, волну порнографии в искусстве.

Появление на страницах «Нейе вельт» натуралистических романов Штайгер объясняет тем, что он стремился познакомить рабочего читателя с лучшими образцами литературы, а «этим лучшим является новое» («Dieses Beste ist aber Neues»).

Наиболее обстоятельным было выступление В. Либкнехта. Мы приводим ту часть его речи, которая относится к дискуссии о натурализме. Либкнехт сказал: «В общем и целом я очень рад, что мы впервые обсуждали вопрос о печати, стараясь придать этим дебатам более высокий уровень. Наконец-то мы поговорили об искусстве серьезно и основательно. С теоретической точки зрения я совершенно согласен с выводами Штайгера, которые он вчера изложил. Однако то, в чем его упрекали, нисколько не поколеблено этими рассуждениями. Насчет общих принципов натуралистического искусства, то есть насчет того, что искусство должно быть прежде всего верным натуре, исходить из природы как своего основания, обращаться к ней как исходному пункту и цели, все мы согласны. Мы находим эти принципы уже у идеалиста Шиллера, у Гёте, у Лессинга и даже у Аристотеля. Ошибка «Нейе вельт» заключается в том, что, по мнению Штайгера, в настоящее время открыто якобы *новое* искусство, искусство, достигшее полной законченности, и этим искусством является направление «Самой молодой Германии» [1]. Здесь я, конечно, не могу согласиться с ним: это направление не является ни новым, ни совершенным. Напротив, это искусство еще совсем не зрелое и далеко до совершенства.

Это верно, что «naturalia non sunt turpia» («все естественное не постыдно»). Но есть вещи, которые не делают и не говорят в порядочном обществе. Если бы кто-нибудь удовлетворил естественную потребность, которую почувствовала Берта, здесь, в этом зале, то каждый сказал бы, что это вполне естественно, но крайне неприлично. И нет никакой разницы, делаю ли я это здесь, в этом зале, или перед кругом читателей, состоящим из двухсот сорока тысяч семей.

Истинный, «самоновейший» или совсем зеленый натуралист делает великое дело, когда он как бы назло всему человечеству отправляет эту потреб-

---

[1] «Самая молодая Германия» — это, кажется, единственно возможный перевод формулы «Das jüngste Deutschland», возникшей в 80-х гг. прошлого века для обозначения литературного движения, которое сравнивало себя с «Молодой Германией» 30-х гг. (Берне, Гуцков, Винбарг, Лаубе, Мундт и другие). Литераторы, принадлежавшие к течению «Самой молодой Германии», такие, как братья Гарт, Герман Конради, автор «Революции в литературе» (1886) Карл Блайбтрой и другие, были декадентскими бунтарями с натуралистической претензией на «беспощадную грубость» в искусстве и ницшеанской идеей сверхчеловека, которому все позволено. Протест против салонного классицизма германской империи переходит у них в полное отрицание классической традиции. К этому направлению примкнул и Э. Штайгер, автор «Борьбы за новую поэзию» (1889). Участники декадентских кружков этого времени были осмеяны одним из наиболее даровитых деятелей немецкого натурализма Арно Гольцем в комедии «Социал-аристократы» (1896).

ность прямо на глазах у других с единственной целью довести до всеобщего сведения и осуществить свое сверхчеловечество. Именно этот культ неприкрытой животности и *животных* функций человека вызывает протест со стороны рабочих.

Теперь я хочу остановиться еще на одном моменте, имеющем большое значение для пролетариата. «Самая молодая Германия», будучи продуктом декаданса, то есть загнивания капиталистического общества, находит пикантное удовольствие в размазывании всего сексуального. Те же явления наблюдались уже в период упадка древнеримской империи. И здесь я скажу — поистине я человек не чопорный, в моем присутствии можно многое сказать. Но, когда в присутствии подрастающих детей (а «Нейе вельт» как будто журнал семейный) трактуют вопросы пола, какое влияние это возбуждение похоти должно оказывать на детей!

Современный рабочий класс и так раздавлен гнетом социальных и экономических отношений, должны ли мы еще способствовать тому, чтобы дети рабочих были погублены физически и духовно? Рабочие совершенно правы, когда они протестуют, руководствуясь этими соображениями. Это инстинкт самосохранения, и это Штайгер должен будет признать. Я выскажусь резко — к этому обязывает тема — не место этому свинству на страницах журнала «Нейе вельт».

У меня была короткая полемика в этом духе с одним из самых известных деятелей нашей социалистической и реалистической беллетристики, и мой противник, в конце концов, согласился со мной — то, что я не говорю и не делаю в присутствии культурных людей, не должно быть также сказано или изображено на страницах газет, литературных приложений и т. п.

Я не согласен также с мнением Штайгера относительно значения «Самой молодой Германии». Я не думаю, например, что Гауптман — великий человек, как он нам это представил. В произведениях Гауптмана есть много плоского, безвкусного и безобразного, но прежде всего в них нет ничего революционного, наоборот, в большинстве случаев есть много мещански-реакционного.

Греки, которые также кое-что понимали в искусстве и были великими реалистами, никогда не изображали все ужасное и непристойное на глазах у зрителей. Все это происходило за сценой. В «Поэтическом искусстве» Горация это выражено в качестве ясного требования. Величайшим реалистом был некий Гомер — может быть, Штайгер все же признает его авторитет, хотя «Самая молодая Германия» не признает других авторитетов, кроме собственных великих ничтожеств. В «Илиаде» Гомера есть одно чудесное место, которое я прошу друга Штайгера постоянно перечитывать перед тем, как он идет на работу в редакцию. Когда боги спорили о судьбе Трои, когда в конце концов Юнона решила уничтожить троянцев, она старалась склонить на свою сторону Юпитера, который держался другого мнения. И это ей удалось при помощи реалистического женского искусства. Но великий реалист Гомер окружает их обоих облаком. И это облако я рекомендую другу Штайгеру.

В заключение хочу еще напомнить ему и другим апостолам «Самой молодой Германии» одну поговорку. Поскольку она латинская, я могу ее здесь цитировать: «cacatum non est pictum» (шутливая семинарская латынь.— *Л. Р.*).

Речь Вильгельма Либкнехта не раз прерывалась взрывами смеха и бурными аплодисментами. Приведем также проникновенные слова из заключительной речи председателя съезда П. Зингера: «В глубокой нищете, в постоянной борьбе за хлеб насущный, истощенный капиталом, лишенный всяких прав буржуазным обществом, немецкий рабочий класс стремится к пище духовной и спешит навстречу высочайшим идеалам человеческой жизни — искусству. Какая партия, кроме нашей, может позволить себе такую дискуссию? Для какой еще партии искусство служит путеводной звездой на тех путях, которые ведут ее в будущее?» (Protokoll über die Verhandlungen des Parteitages der Sozialdemokratischen Partei Deutschlands. Berlin, 1896, S. 78, 95, 82, 102—103, 181).

К с. 83.

«Нейе вельт» («Новый мир») — научно-популярный и литературно-художественный журнал. Орган немецкой социал-демократии. Выходил с 1892 по 1919 г.

К с. 85.

«Свободная народная сцена» — основанная на рубеже 1890-х гг. литературно-театральная организация. «Свободная народная сцена» («Freie Volksbühne») в отличие от созданного О. Брамом и другими натуралистами товарищества «Свободная сцена» была социал-демократической организацией, и Ф. Меринг, который в течение трех лет (с 1892 г.) был ее председателем, вел борьбу против стремления оппортунистов оторвать, изолировать свободные народные сцены от политических задач партии. См. рецензию Ф. Меринга в журнале «Фольксбюне» («Die Volksbühne», Jg. 1, 1892—1893, Heft 3).

К с. 86.

Можно сослаться в этом случае на молодого Лессинга и на молодого Шиллера... — Меринг имеет в виду «Гамбургскую драматургию» Лессинга и статью Шиллера «Театр, рассматриваемый как нравственное учреждение».

...господин Брам... ставит на сцене «Коварство и любовь»... — Речь идет о постановке Брамом в Немецком театре в 1894 г. трагедии Шиллера.

К с. 87.

...«вышка партии»... — Меринг имеет в виду строки из стихотворения Ф. Фрейлиграта «Из Испании» (1841):

"Der Dichter steht auf einer höhern Warte,
Als auf den Zinnen der Partei".

«На дольний мир поэт не с вышки партий,
А с башни вечности глядит».

(Перевод Ю. Корнеева)

Подобного рода «народная педагогика»... — В состав президиума «Свободной народной сцены» (см. примеч. к с. 85) входила группа «молодых» (Ледебур, Вилле, Вильдбергер, Кампфмейер и другие), которые пропагандировали полуанархистские взгляды и ставили перед организацией «Свободной народной сцены» чисто просветительные цели под лозунгом «народной педагогики».

...когда «Свободная народная сцена» вытряхнула... «воспитателей». — После поражения «молодых» (см. пред. примеч.) на Эрфуртском съезде (1891) руководство «Свободной народной сценой» перешло к революционной социал-демократии. В 1892 г. «молодые» учредили другую организацию, которую назвали «Новой свободной народной сценой».

К с. 94.

...уходили... в воспетые бардами рощи херусков... — В Германии XVIII в. представители так называемой «бардической поэзии» (Клопшток, Герстенберг, Дэнис и другие) стремились возродить интерес к германской старине и северной мифологии. Меринг имеет в виду драматическую трилогию Клопштока о вожде древнегерманского племени херусков Германе (Арминии).

...блуждали в оссиановском тумане. — Писатели «Бури и натиска» увлекались «Песнями Оссиана», легендарного древнешотландского поэта. Действительным автором «Песен Оссиана» был Джеймс Макферсон (1734—1809).

К с. 95.

...стремились показать немецкий народ «за работой».— Г. Фрейтаг привел в качестве эпиграфа к своему роману «Дебет и кредит» (1855) слова Ю. Шмидта: «Роман должен искать немецкий народ там, где он сильнее всего,— за работой».

Крупный коммерсант...— герой романа Фрейтага «Дебет и кредит» Т.-О. Шрётер.

...простодушный «наемный работник»...— герой драмы О. Людвига «Наследственный лесничий» (1850) Кристиан Ульрих.

Господин Юлиан Шмидт даже написал трехтомное сочинение...— Меринг имеет в виду книгу «Немецкая литература после смерти Лессинга» (1858).

Тучекукуевск — сказочное царство пернатых в комедии Аристофана «Птицы».

К с. 96.

Статья *«Несколько слов о натурализме»* ("Etwas über Naturalismus") впервые опубликована в журнале «Фольксбюне» ("Die Volksbühne", Jg. 1, 1892, Heft 2).

...как говорит Альбрехт Дюрер...— См. *Дюрер А.* Дневники, письма, трактаты, т. 2. Л.—М., 1957, с. 193.

Импрессионизм в живописи, изображение натуры в меняющемся освещении...— Говоря об импрессионизме, Меринг имеет в виду именно немецкий импрессионизм, который был самым тесным образом связан с натуралистическим движением 80—90-х гг. прошлого века. Уже в 70-е гг., когда натуралистическая тенденция выражалась еще в преобладающем влиянии живописи малых голландцев, новые формальные приемы пробивают себе дорогу в немецком искусстве. Родоначальниками натуралистического движения в немецкой живописи были М. Либерман (1847—1935) и его ранние последователи Г. Байт, Ф. Брют и особенно Г. Кюль, Г. фон Бартельс, Г. Герман и другие.

На переходе от 80-х к 90-м гг. более молодые художники, такие, как Ф. Скарбина, Л. Ури и другие, оставили область «голландского жанра» и обратились к мотивам жизни больших городов. Их живописный стиль стоит уже на пороге импрессионизма. Такие немецкие художники начала 90-х гг., как Г. Плойер, Ф. Кальморген, К. Грете, Р. Штерль, пишут индустриальные пейзажи и внутренний вид металлургических заводов. И все же эти картины, по словам современных исследователей немецкого натурализма, «менее всего революционны, ибо колористическое очарование изображаемой атмосферы нередко обесценивает натуралистическую тематику, превращая ее в нечто побочное, что с успехом можно было бы опустить. Клубы дыма и летящие во все стороны искры, которые мы здесь видим, являются скорее делом колористической утонченности, чем социалистической тенденции» (Deutsche Kunst und Kultur von der Gründerzeit bis zum Expressionismus, Bd 2. Richard Hamann und Jost Hermand, Naturalismus. Berlin. 1959, S. 319—321).

«Бежит назад, бежит вперед...» — цитата из «Фауста» Гёте (ч. 1, сцена 5).

К с. 97.

Статья *«Натурализм наших дней»* ("Der heutige Naturalismus") впервые опубликована в журнале «Фольксбюне» ("Die Volksbühne", Jg. 1, 1893, Heft 3).

...если считать, что место поэта не на «вышке партии»...— см. примеч. к с. 87.

К с. 98.

...«апостолов декаданса, пиратов...» — цитата из «Психопатии духа» К. Эйснера. См. примеч. к с. 79.

К с. 102.

Статья *«Ткачи» Герхарта Гауптмана»* впервые напечатана в журнале «Нейе цайт» (Jg. 11, Bd 1, 1892—1893, N 24, S. 769—774).

К с. 103.

«Немецкий театр» был основан в 1883 г. в Берлине.

К с. 104.

...официальный биограф поэта...— Меринг имеет в виду книгу П. Шлентера «Жизнь и творчество Герхарта Гауптмана» (*Schlenther P.* Gerhard Hauptmanns Leben und Werke. Berlin, 1897).

«Сущность всякого художественного произведения...» — Schopenhauer *A.* Sämtliche Werke, Bd 5. Leipzig, 1892, S. 447.

К с. 105.

Статья *«Герхарт Гауптман ("Возчик Геншель")»* впервые напечатана в «Нейе цайт» ("Neue Zeit", 1898, Bd 1, S. 243).

К с. 106.

«Молодая Германия».— См. примеч. на с. 432 настоящего издания.

К с. 107.

Статья *«Натурализм и неоромантизм»* ("Naturalism und Neuromantik") впервые опубликована в «Нейе цайт» (Jg. 26, 1908, Bd 2, S. 961—963).

В журнале «Дас литерарише эхо»... Курт Вальтер Гольдшмидт... пророчески вещает...— Имеется в виду статья «Эпигоны романтизма», опубликованная в № 23 берлинского журнала «Дас литерарише эхо» («Литературное эхо») за 1908 г.

К с. 108.

...сказать вместе о Лассалем: «Тили-бом-бом!» — В памфлете Лассаля «Юлиан Шмидт, историк литературы» (1862) наборщик, уличая Шмидта в ошибках, произносит: «Тили-бом-бом!»

К с. 110.

Статья *«Капитализм и искусство»* ("Der Kapitalismus und die Kunst") напечатана в № 47 и 48 журнала «Нейе цайт» ("Die Neue Zeit", Jg. 9, 1890—1891, Bd 2, S. 449—653, 686—690). Сокращенный перевод Е. Закс публикуется впервые.

Международная художественная выставка была открыта в 1891 г. в Берлине.

К с. 111.

...как говорит... Дюрер...— См. примеч. к с. 96.

К с. 112.

Желая быть справедливым к импрессионизму...— Об отношении Ф. Меринга к импрессионизму см. примеч. к с. 96.

III. МАРКСИСТСКАЯ ТРАДИЦИЯ В РОССИИ

Г. В. Плеханов

К с. 120.

Т. Готье говорил...— В первой главе работы «Искусство и общественная жизнь» Плеханов подробно останавливается на теории «искусство для искусства» и приводит цитаты из предисловий Т. Готье к роману «Мадемуазель де Мопен», сборнику «Цветы Зла» Бодлера и др. См.: *Плеханов Г. В.* Избр. филос. произв. в 5-ти т., т. 5. М., 1958, с. 694—699.

Рёскин превосходно говорит...— См.: *Рёскин.* Лекции об искусстве. М., 1900, с. 74—75.

К с. 121.

Тургенев, сильно недолюбливавший проповедников утилитарного взгляда...— Плеханов имеет в виду повесть И. С. Тургенева «Довольно. Отрывок из записок умершего художника» (*Тургенев И. С.* Собр. соч. в 12-ти т., т. 7. М., 1955, с. 47).

К с. 122.

...«чистого... искусства никогда и нигде не бывало».— цитата из статьи В. Белинского «Взгляд на русскую литературу 1847 года» (*Белинский В. Г.* Полн. собр. соч. в 13-ти т., т. 10. М., 1956, с. 307—308).

К с. 123.

Статья *«Искусство и общественная жизнь»* впервые напечатана в ежемесячном литературно-политическом журнале «Современник» (1912, ч. 1 — ноябрь, ч. 2 — декабрь; 1913, ч. 3 — январь).

К с. 124.

«Притесняя других, мудрый делается глупым».— Екклесиаст, 7,7.

"Ignoratus et ignorabitus"— «не знаем и не будем знать» (*латин.*) — слова немецкого физиолога Дюбуа-Реймона из речи «О границах естествознания» (1872).

К с. 125.

Консервативный и отчасти даже реакционный образ мысли первых реалистов...— Плеханов имеет в виду реализм второй половины XIX в. (братьев Гонкуров, Флобера и других). Для него совершенно очевидно, что путь буржуазной культуры от демократии к реакции по-своему отражается уже в первых шагах эстетики «чистой формы», заметных у поздних романтиков, парнасцев и реалистов второй половины XIX в. См. также отрывок «О форме», с. 127—128 настоящего издания.

...исключали из числа наблюдаемых ими «мастодонтов» и «крокодилов»...— В письме к Луизе Коле от 31 марта 1853 г. Флобер писал: «Естественные науки хороши вот чем: они ничего не стремятся доказать. Зато какая полнота фактов, какая необъятность мысли! К людям надо подходить как к мастодонтам и крокодилам. Разве станешь волноваться из-за какого-то рога или челюсти? Показывайте их, набивайте из них чучела, заспиртовывайте их, вот и все; но *оценивать* их, нет. А вы-то сами кто, несчастные жабы?» (*Флобер Г.* Собр. соч. в 10-ти т., т. 7. М., 1937, с. 456).

К с. 126.

Романы Гюисманса "Les soeurs Vatard" («Сестры Ватар», 1879), "A rebours" («Наоборот», 1884).

К с. 127.

Парнасцы — французские поэты середины XIX в., получившие это название от изданного ими сборника «Современный Парнас» (1866). Парнасцы были сторонниками чистой поэтической формы, далекой от всякого житейского содержания. Главные их представители — Шарль Леконт де Лиль, Теодор де Банвиль, Жозе Мария Эредиа и другие. К этому направлению примыкали отчасти Бодлер, позднее Верлен и Малларме.

К с. 128.

...говорит один французский поклонник Ибсена... — Имеется в виду французский театральный критик А. Эргард.

К с. 129.

Брошюра Плеханова *«Генрик Ибсен»* впервые опубликована в 1906 г. (серия «Библиотека для всех»).

К с. 131.

Судите после этого о глубокомыслии Ля Шенэ... — Плеханов цитирует статью Ля Шенэ "Henrik Ibsen" в журнале «Меркюр де Франс» («Mercure de France", 1906, 15 juin, p. 481—504).

Де Колльвиль и Зепелен — авторы книги «Мастер современной драмы — Ибсен» ("Le maître du drame moderne — Ibsen").

К с. 139.

"Les âmes en peine" — «Страждущие души» *(франц.)*.

"C'est une merveille!" — «Это чудесно» *(франц.)*.

К с. 141.

...épater les bourgeois — поразить буржуа *(франц.)*.

К с. 142.

...я нахожу, что он выражается слишком мягко. — О недостатках плехановского взгляда на импрессионизм см. в кн.: *Лифшиц Мих., Рейнгардт Л.* Кризис безобразия. М., 1968, с. 57.

Статья Плеханова *«Пролетарское движение и буржуазное искусство (Шестая Международная выставка в Венеции)»* впервые напечатана в журнале «Правда» (1905, № 11). Отдельное издание — Спб., 1906.

К с. 144.

Что ей Гекуба и что она Гекубе? — цитата из трагедии Шекспира «Гамлет» (д. 2, сцена 2).

К с. 146.

Эрик Фальк — герой романа Пшибышевского «Homo Sapiens» («Человек разумный»). См.: *Пшибышевский С.* Homo Sapiens. М., 1904, с. 392.

К с. 150.

Русский перевод книги А. Глёза и Ж. Метценже «О кубизме» — М., 1913.

К с. 154.

Русский перевод книги Р. Вагнера «Искусство и революция» — Пг., 1918.

К с. 155.

Фемистоклюс — сын Манилова в «Мертвых душах» Гоголя.

К с. 157.

...брошюрой г. Богданова «О пролетарской культуре»... — Г. Плеханов имеет в виду работу А. Богданова «Культурные задачи нашего времени» (М., 1911) и рецензию на нее Г. Алексинского в журнале «Современный мир» (1911, № 7, с. 345—348). См. оценку В. И. Ленина этой дискуссии: *Ленин В. И.* Полн. собр. соч., т. 25, с. 354, 355.

К с. 160.

„Grato m'è il sonno, e più l'esser di sasso..."

«Молчи, прошу — не смей меня будить,
О, в этот век преступный и постыдный
Не жить, не чувствовать — удел завидный...
Отрадно спать, отрадней камнем быть».

(Перевод Ф. И. Тютчева)

К с. 167—168.

Вспомните Василия Шибанова... — «Василий Шибанов» — баллада А. К. Толстого.

К с. 172.

Если Ренану нужно было сильное правительство... — Во II главе «Искусства и общественной жизни» Плеханов цитирует работу Ренана «Интеллектуальная и моральная реформа» («La réforme intellectuelle et morale»).

...указанной г. И. вредной игры. — Плеханов имеет в виду фельетон редактора «Русских ведомостей» И. Н. Игнатова «Литературные отголоски», напечатанный в № 94 этого журнала за 1908 г.

К с. 173.

Предисловие к книге: *Бельтов Н.* За двадцать лет. Изд. III, дополн. Спб., 1908.

«Евангелие от декаданса» впервые опубликовано в журнале «Современный мир» (1909, № 12). Это третья статья из работы Г. В. Плеханова «О так называемых религиозных исканиях в России».

«Религиозные вопросы имеют ныне общественное значение...». — См.: *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч., т. 2, с. 120.

«Сознательное христианство есть религия бога...». — См.: *Мережковский Д.* Полн. собр. соч. в 24-х т., т. 14. М., 1914, с. 5—39.

К с. 175.

...еще Шеллинг говорил... — См.: *Шеллинг Ф.* Система трансцендентального идеализма. М., 1936, с. 344—345.

К с. 176.

«Существуют законы и силы...» — цитата из рассказа М. Горького «Тоска» (*Горький М.* Собр. соч. в 30-ти т., т. 2. М., 1949, с. 291).

Знаменитое ignoratis... — см. примеч. к с. 124.

К с. 178.

«Под материализмом... филистер понимает обжорство...». — См.: *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч., т. 21, с. 290.

К с. 179.

...повторить знаменитую фразу...— В романе «Братья Карамазовы» Достоевского Иван Карамазов говорит: «Если нет бога и бессмертия души, то все позволено».

К с. 180.

Тот прусский король, который на практике...— Книга Макиавелли «Государь» («Il principe») была воспринята европейскими абсолютными монархами как руководство к беспринципной политике. Прусский король Фридрих II (1740—1786) написал «Опровержение „Государя" Макиавелли», в действительности же политика его была полной противоположностью тех прогрессивных идей, которые он излагал на словах.

К с. 181.

«Религия есть, по своему существу, опустошение человека...».— См.: *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч., т. 1, с. 590.

К с. 184.

Кащей — персонаж комедии Сумарокова «Лихоимец».

К с. 187.

«Государство, которое обеспечило бы наибольшее счастье...».— См.: *Ренан Э.* Будущее науки, т. 1. Киев, 1902, с. 8.

К с. 188.

Калибан и *Просперо* — персонажи пьесы Шекспира «Буря».

Парнасцы — см. примеч. к с. 127.

«не для житейского волненья...» — из стихотворения Пушкина «Поэт и толпа».

К с. 189.

В одном из своих писем к Ренану Флобер говорит...— в письме от 19—26 мая 1876 г. (см.: *Flaubert G.* Correspondance. 7-e série. Paris, 1923, p. 298).

Страхов Н. Борьба с Западом в нашей литературе. Кн. 1. Киев, 1897.

«Герцен-эмигрант».— Плеханов Г. В. Соч., т. 23, с. 414—445.

К с. 191.

...г. Минский... опубликовавший свою книгу «Новая религия»...— Книга Н. Минского называлась «Религия будущего».

«Прежде всего замечу...» — цитата из книги Н. Минского «На общественные темы» (Спб., 1909, с. 194—195).

То же самое произошло и в семье русских художников.— Тирада Н. Минского основана на передержках. Так, Репин (его картина «Торжественное заседание Государственного совета» и особенно портретные этюды к ней известны своим беспощадным реализмом) откликнулся на события 1905 г. такими произведениями, как «Красные похороны», «Разгон демонстрации», «У царской виселицы», и др. Что касается В. Серова, действительно примыкавшего к обществу «Мир искусства», то назвать его «импрессионистом» по меньшей мере односторонне. Он не подходит также под категорию «утонченных эстетов». Произведения его отличаются высоким художественным реализ-

мом, вполне отвечающим требованиям времени, но далеким от уклонения в сторону декадентских вкусов.

К с. 192.

Прерафаэлиты — английские художники и поэты Д.-Г. Россетти, Дж.-Э. Миллес, Х. Хант, образовавшие группу «Прерафаэлитское братство» (1848). Название должно было указывать на духовное родство с итальянскими художниками дорафаэлевской эпохи.

«Чрезмерное увлечение формой...» — цитата из "L'art romantique" (см.: Oeuvres complètes de Charles Baudlaire, v. 1. Paris, 1925, p. 185).

К. с. 193.

«Бей, бей сильнее...» — Ibid., p. 226—227.

К с. 194.

«Тринадцать, темное число...» — стихи З. Гиппиус (см.: *Гиппиус З.* Собрание стихов. М., 1904, с. 141—142).

«...Давно ли Мережковский...» — из книги Н. Минского «На общественные темы» (с. 229).

К с. 195.

«...в лопухе уже не будет...» — В романе Тургенева «Отцы и дети» Базаров говорит, что после смерти «из меня лопух расти будет», то есть он не верит в бессмертие души.

К с. 196.

...достаточно напомнить рассказ Тургенева... — См.: *Тургенев И. С.* Собр. соч. в 12-ти т., т. 10. М., 1956, с. 279—280.

К с. 197.

...мою первую статью «О религиозных исканиях»... — См.: *Плеханов Г. В.* О так называемых религиозных исканиях в России.— Избр. филос. произв. в 5-ти т., т. 3. М., 1957, с. 326—437.

К с. 206.

«Вехи» (1905) — сборник статей Н. Бердяева, М. Гершензона, С. Булгакова, А. Изгоева, С. Франка. В. И. Ленин назвал «Вехи» *«энциклопедией либерального ренегатства»* (*Ленин В. И.* Полн. собр. соч., т. 19, с. 168).

...одною из главных вех моей будущей работы... — Существуют только наброски плана статей (см.: Литературное наследие Г. В. Плеханова. Сб. 7. М., 1939, с. 144—145. Конспект реферата «Чтения о религии»).

IV. В. И. ЛЕНИН И БОЛЬШЕВИСТСКАЯ КРИТИКА

В. И. Ленин

К с. 208.

Статья *«Партийная организация и партийная литература»* была напечатана в № 12 большевистской легальной газеты «Новая жизнь» по возвращении В. И. Ленина из эмиграции в Петербург в ноябре 1905 г.

...после октябрьской революции... — Речь идет об Октябрьской всеобщей политической стачке 1905 г., в результате которой 17 октября 1905 г. царем

был издан «Манифест» о «даровании» народу некоторых гражданских свобод. Большевики воспользовались свободой печати для издания своей литературы. К концу 1905 г., после подавления Декабрьского вооруженного восстания, самодержавие перешло в наступление на рабочие организации и рабочую печать.

«Известия Совета Рабочих Депутатов» — орган Петербургского Совета рабочих депутатов — выходили с 17(30) октября по 14(27) декабря 1905 г. «Известия» печатались самочинно в типографиях буржуазных газет. Вышло десять номеров, одиннадцатый был конфискован до выхода в свет.

К с. 209.

«Пролетарий» — нелегальная большевистская еженедельная газета. Центральный орган РСДРП, созданный по постановлению III съезда партии. Решением Пленума ЦК ответственным редактором «Пролетария» был назначен Ленин. Газета выходила в Женеве с 14(27) мая по 12(25) ноября 1905 г.; вышло 26 номеров (номера 25-й и 26-й вышли после отъезда Ленина в Россию под редакцией В. В. Воровского). В работе редакции принимали постоянное участие А. В. Луначарский и М. С. Ольминский. «Пролетарий» продолжал линию старой, ленинской «Искры» и сохранил полную преемственность с большевистской газетой «Вперед».

К с. 212.

Статья В. И. Ленина *«О «Вехах»* впервые напечатана в газете «Новый день» (1909, № 15, 13 декабря).

До появления настоящей статьи Ленин прочитал в Льеже 29 октября 1909 г. публичный реферат «Идеология контрреволюционной буржуазии»; 26 ноября Ленин выступил в Париже с рефератом «Идеология контрреволюционного либерализма (Успех «Вех» и его общественное значение)».

К с. 214.

«Московские ведомости» — газета, издававшаяся с 1756 г. Московским университетом первоначально в виде небольшого листка. С 1863 г. она перешла в руки М. Н. Каткова, стала монархо-националистическим органом, проводившим взгляды наиболее реакционной части дворянства и духовенства. С 1905 г.— один из главных органов черносотенцев. Выходила до Великой Октябрьской социалистической революции.

К с. 216.

«Четырехвостка» — сокращенное название демократической избирательной системы, включавшей четыре требования: всеобщее, равное, прямое и тайное избирательное право.

К с. 217.

«Новое время» — ежедневная газета; выходила в Петербурге с 1868 по 1917 г.; принадлежала разным издателям и неоднократно меняла свое политическое направление. С 1905 г.— орган черносотенцев. В. И. Ленин называл «Новое время» образцом продажных газет.

«Enrichissez-vous! — обогащайтесь!» — Фразой «Обогащайтесь, господа, и вы будете избирателями» отвечал на требование снижения высокого имущественного избирательного ценза Гизо, фактический глава французского правительства в 1840—1848 гг., официально назначенный председателем Совета министров в 1847 г.

«мы ставим ставку на сильных».— Словами о том, что правительство «ставило ставку не на убогих и пьяных, а на крепких и на сильных», П. А. Столыпин выразил в своей речи на заседании III Государственной думы 5(18) декабря 1908 г. основное содержание указа от 9(22) ноября 1906 г.

К с. 219.

Махисты — сторонники махизма и эмпириокритицизма. Это реакционное субъективно-идеалистическое философское течение широко распространилось в Западной Европе в конце XIX — начале XX в. Основоположниками его были австрийский физик и философ Э. Мах и немецкий философ Р. Авенариус. Махизм являлся особенно опасным для рабочего класса направлением буржуазной идеалистической философии, поскольку на словах он выступал против идеализма, апеллировал к современному естествознанию, что придавало ему видимость «научности». В России в годы реакции под влияние махизма попала часть социал-демократической интеллигенции. Наиболее широкое распространение махизм получил среди меньшевиков-интеллигентов (Н. Валентинов, П. Юшкевич и другие). На позиции махизма стала и часть литераторов из большевиков (В. Базаров, А. Богданов, А. Луначарский и другие). Прикрываясь заявлениями о развитии марксизма, русские махисты на деле подвергали ревизии основы марксистской философии. В. И. Ленин в своей книге «Материализм и эмпириокритицизм» раскрыл реакционную сущность махизма, отстоял марксистскую философию от покушений ревизионистов, всесторонне развил в новых исторических условиях диалектический и исторический материализм. Разгром махизма нанес сильнейший удар по идейным позициям меньшевизма, отзовизма и богостроительства.

К с. 220.

Работа В. И. Ленина *«Материализм и эмпириокритицизм»* написана в феврале — октябре 1908 г. и издана в мае 1909 г. в Москве отдельной книгой издательством «Звено».

К с. 223.

«Заметки публициста» впервые напечатаны 6(19) марта и 25 мая (7 июня) 1910 г. в «Дискуссионном листке» (№ 1 и 2).

К с. 225.

Письмо В. И. Ленина А. М. Горькому от 22 октября 1910 г. послано из Парижа на остров Капри (Италия). Впервые напечатано в «Ленинском сборнике» (1, 1924).

«Рабочая газета» — нелегальный популярный орган большевиков; издавалась непериодически в Париже с 30 октября (12 ноября) 1910 г. по 30 июля (12 августа) 1912 г.; вышло 9 номеров. Инициатором создания «Рабочей газеты» был В. И. Ленин. Ленин руководил «Рабочей газетой» и редактировал ее.

«Речь» — ежедневная газета, центральный орган партии кадетов; выходила в Петербурге с 23 февраля (8 марта) 1906 г. под фактической редакцией П. Н. Милюкова и И. В. Гессена.

«Современник» — ежемесячный литературно-политический журнал; выходил в Петербурге в 1911—1915 гг. Вокруг журнала группировались меньшевики-ликвидаторы, эсеры, «народные социалисты» и левые либералы. Журнал не имел никакой связи с рабочими массами. Видную роль в журнале в начале его существования играл А. В. Амфитеатров.

Под влиянием письма В. И. Ленина А. М. Горький потребовал, чтобы слова в объявлении о его «постоянном сотрудничестве» в «Современнике» были сняты. В августе 1911 г. Горький порвал с «Современником». В 1912 г., когда Амфитеатров отказался от редактирования «Современника», Горький вновь стал участвовать в этом журнале.

«Вестник Европы» — ежемесячный историко-политический и литературный журнал буржуазно-либерального направления; выходил в Петербурге с 1866 по 1918 г.

К с. 226.

«Русская мысль» — ежемесячный литературно-политический журнал; выходил в Москве с 1880 по 1918 г.; до 1905 г.— либерально-народнического направления. После революции 1905 г.— орган правого крыла кадетской партии; выходил под редакцией П. Б. Струве.

«Русское богатство» — ежемесячный журнал, выходивший с 1876 по 1918 г. в Петербурге. В 1906 г. журнал становится органом полукадетской Трудовой народно-социалистической партии (энесов).

«Современный мир» — ежемесячный литературный, научный и политический журнал; выходил в Петербурге с октября 1906 по 1918 г. Непосредственное участие в журнале принимали меньшевики.

Каприйская школа была организована в 1909 г. на острове Капри отзовистами, ультиматистами и богостроителями. Совещание расширенной редакции «Пролетария» разоблачило фракционный антибольшевистский характер организуемой отзовистами школы, указало, что ее организаторы преследуют «не цели большевистской фракции, как идейного течения в партии, а свои особые, групповые идейно-политические цели». Школа на Капри была решительно осуждена как «новый центр откалывающейся от большевиков фракции».

Лекции в школе читали А. А. Богданов, Г. А. Алексинский, А. В. Луначарский, М. Горький, М. Н. Лядов, М. Н. Покровский и В. А. Десницкий. В. И. Ленин на формальное предложение организаторов школы приехать на Капри в качестве лектора ответил отказом.

«Красное знамя» — буржуазный политический и литературный журнал, основанный А. В. Амфитеатровым. Издавался в Париже в 1906 г.

К с. 227.

Чрезвычайно меня и всех нас здесь обрадовало... — Отрывок из письма В. И. Ленина А. М. Горькому, написанного между 15 и 25 февраля 1913 г. и посланного из Кракова на остров Капри. Впервые напечатано в «Ленинском сборнике» (1, 1924).

«Просвещение» — ежемесячный большевистский теоретический легальный журнал; издавался в Петербурге с декабря 1911 по июнь 1914 г. Журнал был создан по инициативе В. И. Ленина вместо закрытого царским правительством большевистского журнала «Мысль». Ленин из Парижа, а затем из Кракова и Поронина руководил «Просвещением».

...шестерка в Думе куриальных депутатов... — Речь идет о шести депутатах-большевиках, входивших в социал-демократическую фракцию IV Государственной думы.

...письмо четырех депутатов об уходе... — Имеется в виду письмо депутатов-большевиков IV Государственной думы А. Е. Бадаева, Г. И. Петровского, Ф. Н. Самойлова и Н. Р. Шагова о выходе их из состава сотрудников газеты ликвидаторов «Луч» («Луч», 1913, № 24, 30 января).

...в «Правде» № 24 архиглупость. — 30 января (ст. ст.) 1913 г. в газете «Правда» (№ 24) было напечатано письмо А. Богданова в редакцию с протестом против отказа сторонников «Правды» от соглашения с ликвидаторами при выдвижении рабочего депутата в IV Государственную думу.

Дорогой А. М.! — Письмо В. И. Ленина А. М. Горькому написано в мае 1913 г., послано на остров Капри. Впервые напечатано в «Ленинском сборнике» (1, 1924).

Черкните, будет ли. — В майском номере «Просвещения» за 1913 г. произведений А. М. Горького нет; в июньском номере напечатан его рассказ «Кража».

...при выборе правления нового союза металлистов.— Выборы правления Петербургского профессионального союза металлистов состоялись 21 апреля (4 мая) 1913 г. Вопреки требованию ликвидаторов выбирать «без различия направлений», большинство участников собрания голосовало за список кандидатов, предложенный большевиками; из 14 членов правления 10 были избраны по большевистскому списку.

К с. 228.

Дорогой А. М.! — Письмо написано 13 и 14 ноября 1913 г. и послано из Кракова на остров Капри. Впервые напечатано в газете «Правда» (1924, № 51, 2 марта).

...Ваш ответ на «вой» за Достоевского...— Письмо Ленина вызвано появлением в газете «Русское слово» (1913, № 219, 22 сентября) статьи А. М. Горького «О карамазовщине» с протестом против инсценировки Московским Художественным театром романа Ф. М. Достоевского «Бесы». Буржуазная пресса выступила в защиту постановки. Горький ответил новой статьей — «Еще о карамазовщине», которая была напечатана в «Русском слове» (1913, № 248, 27 октября).

В больших выдержках, но без заключительного абзаца ответ Горького был перепечатан в газете «Речь» (1913, № 295, 28 октября). На следующий день эта статья Горького, включая также и последний абзац, полностью процитированный Лениным в письме, была перепечатана ликвидаторской «Новой рабочей газетой» (№ 69).

К с. 230.

Из письма В. И. Ленина И. Ф. Арманд.— Письмо написано в начале июня 1914 г. Послано из Поронина в Ловран (Австро-Венгрия, ныне Югославия). Впервые напечатано в 1950 г. в четвертом издании Сочинений В. И. Ленина (т. 35).

...новый роман Винниченко...— Речь идет о романе украинского писателя, буржуазного националиста В. Винниченко «Заветы отцов».

К с. 231.

«Приветственная речь на I Всероссийском съезде по внешкольному образованию» была произнесена В. И. Лениным 6 мая и напечатана 7 мая 1919 г. в газете «Правда» (№ 96).

К с. 232.

...под видом чисто пролетарского искусства и пролетарской культуры преподносилось нечто сверхъестественное и несуразное.— Ленин имеет в виду чуждые марксизму взгляды, насаждавшиеся под именем «пролетарской культуры». Культурно-просветительная организация (Пролеткульт) состояла при Народном комиссариате просвещения как добровольная организация пролетарской самодеятельности в различных областях искусства. Пролеткульт организационно оформился еще до перехода власти в руки большевиков, в сентябре 1917 г. Руководство им было сосредоточено в руках Богданова и его сторонников. Продолжая и после Октябрьской революции отстаивать свою «независимость», они противопоставили себя тем самым Коммунистической партии и пролетарскому государству. Пролеткультовцы фактически отрицали значение культурного наследия прошлого или понимали его в чисто формальном смысле, стремились отгородиться от задач массовой культурно-просветительной работы и в отрыве от жизни, лабораторным путем, создать особую «пролетарскую культуру». Признавая на словах марксизм, главный идеолог Пролеткульта Богданов проповедовал субъективно-идеалистическую, махистскую философию, скрытую под оболочкой классовой, «пролетарской» идеологии. Но Пролеткульт не был однородной организацией. Наряду с буржуазными интеллигентами, которые играли главную роль во многих его орга-

низациях, в Пролеткульт входила и рабочая молодежь, которая искренне стремилась помочь культурному строительству Советского государства. Наибольшее развитие пролеткультовские организации получили в 1919 г. В начале 20-х гг. они пришли в упадок. В 1932 г. Пролеткульт прекратил свое существование.

В. И. Ленин в проекте резолюции «О пролетарской культуре», как и в ряде других своих работ, подверг ошибочные установки Пролеткульта решительной критике.

К с. 233.

А. В. Луначарскому.— Написано 6 мая 1921 г. Впервые напечатано в журнале «Коммунист» (1957, № 18).

М. Н. Покровскому.— Написано 6 мая 1921 г. Впервые напечатано в журнале «Коммунист» (1957, № 18).

Из воспоминаний Н. К. Крупской.— Отрывок из статьи Н. К. Крупской «Что нравилось Ильичу из художественной литературы» (1926), впервые напечатанной в газете «Ленинградская правда» (1927, № 17, 21 января) под названием «Ленин и художественная литература».

«Наш бог — бег, сердце — наш барабан» — строки из стихотворения В. Маяковского «Наш марш» (1918).

К с. 234.

...стихи, высмеивающие советский бюрократизм.— Имеется в виду стихотворение В. Маяковского «Прозаседавшиеся» (1922).

...на предмет замены фигуры Александра III...— 14 апреля 1918 г. был опубликован декрет Совнаркома «О снятии памятников, воздвигнутых в честь царей и их слуг, и выработке проектов памятников Российской Социалистической Революции». Среди снятых памятников был и памятник Александру III, воздвигнутый в 1912 г. На его месте было решено поставить памятник «Освобожденному труду». Весной 1920 г. в помещении Музея изобразительных искусств устроили выставку скульптурных проектов этого памятника. 1 мая 1920 г. В. И. Ленин после выступления с речью на закладке памятника «Освобожденному труду» побывал на выставке, где авторы проектов давали пояснения к своим эскизам.

К с. 234—235.

...перед памятником футуристического пошиба...— Речь идет о проекте Б. Д. Королева.

Известный скульптор М.— С. Д. Меркуров.

В этом же самом году...— Закладка памятника К. Марксу состоялась 1 мая 1920 г. в Москве на площади Свердлова в присутствии В. И. Ленина, который произнес там речь и поставил свою подпись на латунной пластинке.

К с. 236.

Первым таким памятником был Радищев Шервуда.— Памятник Радищеву в Москве (работы Л. Шервуда) был поставлен на теперешней площади Маяковского. Открытие его состоялось 6 октября 1918 г.

...бюсты Гарибальди, Шевченко, Добролюбова, Герцена...— Памятник Гарибальди работы К. Залита (Зале) был поставлен у Московских ворот; памятник Шевченко работы Я. Тильберга — на улице «Красных зорь»; памятник Герцену работы Л. Шервуда — у Литейного моста.

...кубически стилизованная голова Перовской...— Памятник С. Перовской работы И. Гризелли был поставлен в 1918 г. в Петрограде на площади Восстания.

...*памятник Чернышевскому многим показался чрезвычайно вычурным.*— Памятник Чернышевскому работы Т. Э. Залькална был поставлен в 1918 г. на Сенатской площади.

...*памятник Карлу Марксу во весь рост, сделанный скульптором Матвеевым.*— Памятник Марксу работы А. Матвеева был поставлен в Петрограде перед Смольным. Открытие состоялось 7 ноября 1918 г.

...*скульптор К.*— Б. Д. Королев.

...*памятник поэта Никитина.*— Памятник поэту Никитину работы А. Блажиевича был открыт на площади Свердлова у Китайгородской стены 3 ноября 1918 г.

...*к мемориальной доске Коненкова.*— Мемориальная доска «Павшим в борьбе за мир и братство народов» работы С. Т. Коненкова, установленная на стене Сенатской башни Кремля, была открыта 7 ноября 1918 г. На церемонии открытия с речью выступил В. И. Ленин. Критическое отношение Ленина к мемориальной доске Коненкова объясняется тем, что она была выполнена в духе абстрактной символики.

Памятник Лассалю художника Залита.— Луначарский ошибочно приписал этот памятник К. Залиту. В 1918 г. на Невском проспекте был поставлен памятник Лассалю работы В. Синайского.

К с. 237.

...*и радовался их коммунистическому настроению.*— 25 февраля 1921 г. В. И. Ленин вместе с Н. К. Крупской посетили общежитие Высших художественно-технических мастерских (Вхутемас). См. об этом воспоминания Н. К. Крупской, И. А. Арманд, С. Я. Сенькина, Ф. Н. Крестина, А. А. Носковой в настоящем издании.

...*обращение ЦК по вопросам об искусстве...*— Имеется в виду письмо ЦК РКП «О пролеткультах», опубликованное в «Правде» (1920, 1 декабря). См. с. 282 настоящего издания.

К с. 238.

...*небольшое стихотворение того же Маяковского о волоките...*— Имеется в виду отзыв В. И. Ленина о стихотворении «Прозаседавшиеся» (см.: *Ленин В. И.* Полн. собр. соч., т. 45, с. 13).

К с. 239.

Одна молодая родственница Владимира Ильича...— Неточно. Это была не родственница В. И. Ленина, а В. А. Арманд (см. воспоминания Крупской, с. 233 настоящего издания).

...*недра Лефа.*— «Леф» (левый фронт искусств) — название журнала и литературно-художественного объединения 1923—1924 гг. в Москве. Ряд художников, бывших в 1920—1921 гг. профессорами и преподавателями Вхутемаса (Л. Попова, А. Лавинский, А. Родченко и другие), в дальнейшем стали активными деятелями Лефа.

К с. 241.

...*беседующими об искусстве, просвещении и воспитании.*— Беседа Н. К. Крупской, М. И. Ульяновой и К. Цеткин, в которой принял участие и Ленин, происходила в Кремле на квартире Ленина между 22 и 28 сентября 1920 г.

К с. 245.

...*выставка так называемых «революционных» художников* в гостинице «Континенталь» была организована, по-видимому, в связи с III Конгрессом Коминтерна в июне — июле 1921 г.

К с. 247.

...*один из памятников, выполненный в кубистских формах*...— Речь идет о памятнике М. Бакунину работы скульптора Б. Д. Королева, установленном в 1919—1920 гг. в Москве. См. также с. 236 настоящего издания.

...*памятник Робеспьеру*...— Речь идет о памятнике Робеспьеру работы скульптора В. Сандомирской, открытом 3 ноября 1918 г. и простоявшем всего 4 дня.

...*вместо Кропоткина на стене Малого театра*...— Имеется в виду барельеф с портретом Кропоткина работы скульптора И. Рахманова.

К с. 249.

...*рассматривая убранство Дворца*...— Речь идет об открытии Рабочего дворца имени В. М. Загорского в Москве 1 мая 1920 г. В этот день дворец посетил Ленин.

К с. 250.

...*рисунок паровоза с какими-то особыми «динамическими» линиями*.— Автором этого рисунка был С. Я. Сенькин.

К с. 266.

«Речь об обмане народа лозунгами свободы и братства», произнесенная В. И. Лениным 19 мая 1919 г. на I Всероссийском съезде по внешкольному образованию, впервые напечатана в кн.: *Ленин Н.* Две речи на 1-м Всероссийском съезде по внешкольному образованию (6—19 мая 1919 года). М., 1919.

К с. 267.

Речь В. И. Ленина *«Задачи союзов молодежи»* впервые напечатана в газете «Правда» (1920, № 221, 222 и 223; 5, 6 и 7 октября).

К с. 268.

Статья *«Странички из дневника»* впервые напечатана в газете «Правда» (1923, № 2, 4 января).

Статья *«Лучше меньше, да лучше»* впервые напечатана в газете «Правда» (1923, № 49, 4 марта).

К с. 269.

Проект резолюции *«О пролетарской культуре»* был написан В. И. Лениным 8 октября 1920 г. в связи с I Всероссийским съездом Пролеткульта, который проходил в Москве с 5 по 12 октября 1920 г. Впервые напечатано в журнале «Красная новь» (1926, № 3). Ленинский проект лег в основу обсуждения вопроса о Пролеткульте на заседаниях Политбюро ЦК РКП(б) 9 и 11 октября 1920 г. Коммунистической фракции I съезда Пролеткульта было предложено принять организационную резолюцию о подчинении пролеткультов в центре и на местах органам Наркомпроса. Эта резолюция, составленная в духе прямых указаний Ленина, была единогласно принята съездом. Однако после съезда некоторые пролеткультовские руководители стали высказывать несогласие с принятой резолюцией и пытались в искаженном виде изложить перед рядовыми пролеткультовцами ее смысл, представить дело так, будто бы ЦК РКП(б) ограничивает самодеятельность рабочих в области художественного творчества и хочет ликвидировать организации Пролеткульта. Отповедь всем этим демагогическим заявлениям была дана в письме ЦК РКП(б) «О Пролеткультах», где подробно разбирались пролеткультовские ошибки.

Из номера «Известий» от 8/X видно...— В отчете о выступлении А. В. Луначарского на съезде Пролеткульта 7 октября 1920 г. говорилось: «Тов. Луначарский указал, что за Пролеткультом должно быть обеспечено особое положение, полнейшая автономия...» («Известия ВЦИК», 1920, № 224, 8 октября).

К с. 270.

«Набросок резолюции о пролетарской культуре» был написан Лениным на заседании Политбюро 9 октября 1920 г., на котором стоял вопрос о выработке резолюции для съезда Пролеткульта. Впервые напечатано в «Ленинском сборнике» (35, 1945). В этом наброске Ленин воспроизводит важнейшие положения своего проекта резолюции «О пролетарской культуре».

Заметки на статье теоретика Пролеткульта В. Ф. Плетнева «На идеологическом фронте», напечатанной в «Правде» (1922, 27 сентября), были сделаны Лениным на тексте газеты в тот же день. Впервые опубликовано в сборнике «Вопросы культуры при диктатуре пролетариата» (1925).

К с. 280.

Н. И. Бухарину.— Написано 27 сентября 1922 г. Впервые напечатано в 1950 г. в четвертом издании Сочинений В. И. Ленина (т. 35).

К с. 281.

Постановление Политбюро ЦК РКП(б) принято в связи с работой II Всероссийского съезда пролеткультов 22 ноября 1921 г. Впервые опубликовано в газете «Известия ЦК РКП(б)» (1921, № 36).

К с. 282.

Заявление фракции Пролеткульта...— Речь идет о заявлении коммунистической фракции II Всероссийского съезда Пролеткульта, осудившего (в день закрытия, 22 ноября 1921 г.) платформу «коллективистов».

Письмо ЦК РКП «О Пролеткультах» впервые опубликовано в газете «Правда» (1920, № 270, 1 декабря).

К с. 285.

...статья Я. Яковлева под заглавием «О „пролетарской культуре" и Пролеткульте».— «Правда», 1922, № 240, 24 октября; № 241, 25 октября.

Статья А. В. Луначарского *«Ленин и литературоведение»* впервые напечатана в «Литературной энциклопедии» (т. 6. М., 1932).

Из выступления Я. Яковлева.— Я. Яковлев выступал на Совещании о политике партии в художественной литературе 9 мая 1924 г.

В. В. Воровский

К с. 286.

Статья *«О „буржуазности" модернистов»* впервые опубликована в газете «Одесское обозрение» (1908, 10—11 мая).

К с. 287.

«Понедельничные» газеты (газеты, выходившие по понедельникам) приспосабливались к вкусам буржуазного обывателя.

...достойную, но далеко не снисходительную характеристику.— В статье Ст. Ивановича «Пресса-модерн» (Литературный распад, кн. 1. Спб., 1908)

Петр Пильский показан как типичный представитель желтой прессы, не забывавший, однако, становиться «на революционные ходули».

...по этикету трактира «Вена»...— Ресторан «Вена» был в эти годы излюбленным местом встреч литераторов.

Вьенпупульский — герой шаржа А. Амфитеатрова «Карьера литератора Вьенпупульского», начинающий свое продвижение в литературу знакомством в ресторане «Вена».

«Помилуйте... над живыми всходами настоящего...» — цитата из статьи П. Пильского «Кадриль слепых» («Свободные мысли», 1908, 21 апреля).

К с. 288.

...г-н И. из «Русских ведомостей».— Речь идет о статье И. Н. Игнатова «Литературные отголоски» («Рус. ведомости», 1908, 23 апреля).

К с. 296.

Статья В. В. Воровского «[*О М. Горьком*]» написана в конце 1901 — начале 1902 г.

Выражение... г-на Спасовича в речи в защиту Кузнецова.— Воровский имеет в виду следующие слова В. Д. Спасовича — защитника А. К. Кузнецова и двух других обвиняемых на нечаевском процессе (1871): «У каждого из нас была такая пора в жизни, когда он смотрел титаном... Потом, когда это проходит, титан возвращается к обыденным занятиям и становится самым добродушным филистером...» (*Спасович В.* За много лет. 1859—1871. Спб., 1872, с. 419).

К с. 298.

Фельетон Воровского *«В кривом зеркале»* впервые опубликован в газете «Одесское обозрение» (1908, 20 сентября).

К с. 300.

...с такими писателями, как, например, г-н Минский...— Поэт Н. М. Минский, начавший стихотворениями в духе «поэзии народной скорби», вызывавшими сочувствие народников, с середины 80-х гг. склоняется к мистицизму и индивидуализму.

Статья Воровского *«Лишние люди»* впервые опубликована в журнале «Правда» (1905, № 7).

К с. 305.

Статья Воровского *«Из истории новейшего романа (Горький, Куприн, Андреев)»* впервые опубликована в сборнике «Из истории новейшей русской литературы» (М., изд-во «Звено», 1910).

К с. 306.

Статья Воровского *«Базаров и Санин. Два нигилизма»* впервые опубликована во втором томе сборника «Литературный распад» (1909).

«Если Базаров карикатура...» — цитата из статьи «Реалисты» (*Писарев Д. И.* Соч. в 4-х т., т. 3. М., 1956, с. 15).

К с. 309.

«Аглавена и Селисетта» (1896) — пьеса М. Метерлинка.

К с. 310.

Статья *«Ева и Джиоконда (Литературные параллели)»* при жизни Воровского не публиковалась. Написана, по-видимому, в 1903—1904 гг.

М. С. Ольминский

К с. 310.

Статья «Преодоление эстетики» впервые напечатана в газете «Сибирские огни» (1911, № 1, 4 апреля).

К с. 314.

Статья «Салтыков-Щедрин» впервые напечатана в журнале «Просвещение» (1914, № 5).

К с. 315.

Статья *«Поход против М. Горького»* впервые напечатана в газете «За правду» (1913, № 3, 4 октября).

К с. 316.

Статья *«Искусство и Ф. Сологуб»* впервые напечатана в газете «За правду» (1913).

К с. 319.

Статья *«Ф. Сологуб и мировая война»* впервые напечатана осенью 1914 г. в газете «Биржевые ведомости».

К с. 320.

...со времени съезда правых организаций... — Съезд правых организаций состоялся в Петрограде 21 ноября (4 декабря) 1915 г.

Статья *«По поводу одного рассказа»* впервые напечатана в газете «Правда труда» (1913, № 6, 7 сентября).

«Новая рабочая газета» — ежедневная газета меньшевиков-ликвидаторов, издавалась в Петербурге вместо «Живой жизни» с 8(21) августа 1913 до 23 января (5 февраля) 1914 г.

Н. К. Крупская

К с. 323.

Статья «О пролетарской культуре» впервые напечатана в газете «Правда» (1918, № 53, 23 марта).

К с. 325.

Статья *«Несколько слов о Пролеткульте»* впервые напечатана в журнале «Коммунистическое просвещение» (1920, № 1).

К с. 327.

Главполитпросвет — Главный политико-просветительный комитет республики, образованный на базе внешкольного (политико-просветительного) отдела Наркомпроса. Решение о необходимости создать единый государственный орган по руководству политико-просветительной работой было вынесено сессией Всероссийского Центрального Исполнительного Комитета в сентябре 1920 г. Председателем Главполитпросвета была Н. К. Крупская.

Вот эта резолюция... — Резолюция была принята Всесоюзным съездом Пролеткульта в октябре 1920 г. См.: «Пролетарская культура», 1920, № 17—19, с. 83—84.

К с. 328.

Статья *«Пролетарская идеология и Пролеткульт»* впервые напечатана в газете «Правда» (1922, № 227, 8 октября).

К с. 332.

Статья *«Главполитпросвет и искусство»* впервые напечатана в газете «Правда» (1921, № 32, 13 февраля).

К с. 333.

Статья *«Внимание изобразительному искусству в школе»* впервые напечатана в газете «Правда» (1931, № 346, 17 декабря).

А. В. Луначарский

К с. 338.

...художники от Метценже до Малевича пишут книги и брошюры...— Ж. Метценже в соавторстве с А. Глёзом написана работа «О кубизме» (см. примеч. к с. 150). К. С. Малевич, создатель одного из направлений беспредметного искусства — супрематизма, написал несколько брошюр. Среди них: *Малевич К.* О новых системах в искусстве. Статика и скорость. 1919; Художника Казимира Малевича критический очерк. От Сезанна до супрематизма. [1920]; К вопросу изобразительного искусства, 1921; Бог не скинут. Витебск, 1922, и др.

К с. 339.

...в тех словах, которые написал Толстой об искусстве...— В трактате «Что такое искусство?» Л. Н. Толстой писал: «Для того, чтобы человек мог произвести истинный предмет искусства, нужно много условий. Нужно, чтобы человек этот стоял на уровне высшего для своего времени миросозерцания, чтобы он пережил чувство и имел желание и возможность передать его и при этом еще имел талантливость к какому-либо роду искусства» (*Толстой Л. Н.* Полн. собр. соч., т. 30. М., 1951, с. 119; см. также с. 65—66).

«почему мы оказываемся сиротами, когда умирает великий художник?..» — Луначарский, вероятно, имеет в виду следующее высказывание А. Н. Островского: «Отчего с таким нетерпением ждется каждое новое произведение от великого поэта? Оттого, что всякому хочется возвышенно мыслить и чувствовать вместе с ним; всякий ждет, что вот он скажет мне что-то прекрасное, новое, чего нет у меня, чего недостает мне; но он скажет, и это сейчас же сделается моим. Вот отчего и любовь и поклонение великим поэтам; вот отчего и великая скорбь при их утрате; образуется пустота, умственное сиротство: некем думать, некем чувствовать» (*Островский А. Н.* Застольное слово о Пушкине (1880).— Собр. соч. в 10-ти т., т. 10. М., 1960, с. 150)..

К с. 340.

...несколько поэтов... которые пытались встать на защиту капитализма, как де Кюрель...— Имеется в виду драма Франсуа де Кюреля «Пир льва» («Le Repas du lion», 1897), в которой утверждается, что капитализм, развиваясь, способствует благоденствию рабочих. См. анализ этой драмы у Г. В. Плеханова, с. 155 настоящего издания.

К с. 341.

...помпьерское искусство...— Прилагательное «помпьерское» образовано Луначарским от французского слова *pompier* — пожарник. Сторонники «левых» течений иронически именуют «пожарниками» художников, создающих свои произведения в традиционно-академическом духе.

К с. 342.

Рембо гордился тем, что его Illuminations нельзя понять.— Провозглашенный А. Рембо эстетический принцип «передавать неясное неясным» сказался в его стихотворениях в прозе «Illuminations» («Озарения», 1876).

К с. 345.

«Настоящий мопс все же лучше нарисованного».— Луначарский имеет в виду статью Гёте «Коллекционер и его близкие» (1798—1799), в которой говорится: если художнику, почувствовавшему «страсть к подражанию» и решившему изобразить собачку Белло, это даже вполне удастся, то и тогда «мы мало от этого выиграем, ибо в результате получим всего-навсего двух Белло вместо одного» (*Гёте.* Собр. соч. в 13-ти т., т. 10. М., 1937, с. 483 и след.).

Искусство писать картину упало в бурый соус...— Импрессионисты, придавая большое значение цвету и свету в живописи, упрекали академическое искусство в «буром» колорите картин.

К с. 346.

...при анализе «Бахчисарайского фонтана» выяснили...— Возможно, что Луначарский имеет в виду статью Д. Выгодского «Из эвфонических наблюдений («Бахчисарайский фонтан»)», в которой, однако, сопоставляя звуковой состав стихов, посвященных трем главным героям, автор рассматривает не звуки «л» и «р», а звуки «з», «г» и «м», связанные с «звукообразами» — именами героев (см.: Пушкинский сборник памяти проф. С. А. Венгерова. Пушкинист IV. М.—Пг., 1922).

К с. 348.

...очень талантливый человек — Моррас.— Писатель Шарль Моррас руководил совместно с Леоном Доде газетой «L'action française» — органом монархического союза того же названия.

К с. 350.

«Дыр-бул-щыр» — строка из стихотворения поэта-футуриста А. Крученых.

К с. 356.

...переведено одно произведение — «Площадь» Унру.— См.: *Унру Ф. фон.* Драмы. Пг.—М., 1923.

К с. 357.

«Умирающие вечера».— Вероятно, Луначарский имеет в виду стихотворение Верхарна «Умереть» из книги «Вечера» (1888).

К с. 358.

...два замечательных художника — Озанфан и Жаннере...— Ш.-Э. Жаннере (Ле Корбюзье) и А. Озанфан, основатели пуризма, выступили в 1918 г. с манифестом «После кубизма». Характеризуя в дальнейшем взгляды пуристов на задачи искусства, Луначарский имеет также в виду программные статьи выпускавшегося ими в 1920—1925 гг. журнала «L'Esprit nouveau» («Новый дух»). В живописи пуризм не получил распространения, Ле Корбюзье осуществлял свои идеи в архитектуре.

К с. 362.

«Бубновый валет» — общество художников, возникшее в 1909—1911 гг. Организаторами его были П. П. Кончаловский и И. И. Машков.

К с. 363.

«Были хороши слова у товарища Ворошилова» — цитата неточная. У Асеева:

«В этот год были хороши лова
У товарища Ворошилова».

К с. 364.

Доклад Луначарского *«Искусство и его новейшие формы»* впервые напечатан в сборнике «Искусство и революция» (М., 1924).

Статья *«Задачи социал-демократического художественного творчества»* впервые напечатана в журнале «Вестник жизни» (1907, № 1).

К с. 365.

Статья *«Салон независимых»* впервые опубликована в газете «Киевская мысль» (1911, № 153).

К с. 366.

Фюмист (от франц. *fumiste*) — человек, пускающий пыль в глаза, ловкий обманщик.

Меряченье — душевная болезнь, заставляющая больного невольно повторять движения вслед за другими людьми.

...собрание произведений бедняги Руссо.— Имется в виду французский художник Анри Руссо.

К с. 368.

«Салоны живописи и скульптуры» — одна из статей «Путевых очерков», впервые напечатанных в газете «Вечерняя Москва» (1927, № 157, 164, 169, 180, 181).

К с. 373.

«Веризм» — одно из модернистских течений начала 20-х гг. XX в. в Германии, обратившееся к грубым натуралистическим эффектам. Веристы часто затрагивали острые проблемы времени, изображая буржуазный образ жизни в самом омерзительном виде.

К с. 374.

Статья *«Германская художественная выставка»* впервые напечатана в журнале «Прожектор» (1924, № 20).

К с. 375.

«Формализм в теории и истории искусства...».— Луначарский в собственном переводе приводит цитату из книги немецкого ученого Вальтера Пассарге «Философия современной истории искусства» (*Passarge W.* Die Philosophie der Kunstgeschichte in der Gegenwart. Berlin, 1930, S. 96).

К с. 376.

Карлейлизм — критика капитализма и его устоев, связанная с идеализацией феодального прошлого, тенденция, характерная для большинства произведений английского философа и писателя Т. Карлейля. Карлейль искал выхода из противоречий общественного развития в господстве избранных личностей — «героев» и «гениев», «новых аристократов», которых он усматривал в героизированных и приукрашенных им представителях буржуазии.

К с. 377.

...Пиндер в своей теории поколений... — Немецкий искусствовед В. Пиндер (примкнувший впоследствии к фашистам) в своей книге «Проблема поколений в истории европейского искусства» («Das Problem der Generation in der Kunstgeschichte Europas», 1927) объясняет историю искусства биологическими факторами, понимая ее как последовательную смену поколений художников.

...Дени, заимствуя свои принципы из биологии... — Имеются в виду, вероятно, положения книги французского художника и теоретика формализма М. Дени «Теории. 1890—1910. От символизма и Гогена к новому классическому стилю» ("Theories. 1890—1910. Du Symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique", 1912). Дени считал принцип «самовыражения» художника единственной целью искусства и выдвигал теорию эквивалентности или символа, согласно которой художественная форма непосредственно, механически выражает эмоции и душевные состояния автора.

Доклад *«Новые течения в теории искусства в Западной Европе и марксизм»* был прочитан Луначарским на Международном конгрессе философов в Оксфорде (Англия) в августе 1930 г. Впервые напечатан в «Вестнике Коммунистической академии» (1931, № 2—3).

К с. 378.

Статья *«Моим оппонентам»* впервые напечатана в еженедельнике «Вестник театра» (1920, № 76—77, 14 декабря).

Искусство есть гигантская песнь человека о себе самом... — фрагмент из статьи «Художественные задачи Советской власти», впервые напечатанной в журнале «Художественная жизнь» (1919, № 1, декабрь). Позднее статья была включена в качестве четвертого раздела в цикл *«Советское государство и искусство»,* впервые целиком напечатанный в сб. «Искусство и революция» (М., 1924).

К с. 380.

...не хотите словечка сказать в простоте, а все с ужимкой — перефразированная строка из комедии «Горе от ума» Грибоедова (д. 2, явл. 21).

Статья *«Как нехорошо выходит! Вроде открытого письма тов. Асееву»* впервые напечатана в газете «Правда» (1923, № 278, 7 декабря).

К с. 381.

...напевный стих... — Поэт И. Рукавишников применял этот термин, характеризуя свои стихи, построенные по образцу русского народного эпического стиха и произносимые речитативом, нараспев.

К с. 382.

«Возьми красноречие и отверти ему голову». — Речь идет о стихотворении Верлена «Искусство поэзии» (1884). См.: *Верлен П.* Избр. стихотворения. М., 1915, с. 67.

Статья *«О нашей поэзии»* впервые напечатана в качестве предисловия в книге: Стык. Первый сборник стихов Московского Цеха поэтов. М., 1925.

К с. 383.

Доклад *«Социалистический реализм»* был прочитан Луначарским на 2-м пленуме Оргкомитета Союза писателей СССР 12 февраля 1933 г. Впервые напечатан в «Литературной газете» (1933, № 10, 28 февраля) и в журнале «Советский театр» (1933, № 2—3).

К с. 384.

Статья *«Новый русский человек»* впервые напечатана в газете «Известия ВЦИК» (1923, № 53, 9 марта).

...в докладе Арватова в Пролеткульте... — Доклад Б. Арватова «Пролетариат и современные художественные направления» был сделан на 2-м Всероссийском съезде пролеткультов в 1920 г.

...увлекающимся индустриализмом... — Термин «индустриализм» употреблен здесь в том же значении, что и «конструктивизм».

Сборник *«На Западе»* вышел в свет в 1927 г.

К с. 386.

Тов. Татлин создал парадоксальное сооружение... — Имеется в виду модель «Башни III Интернационала», созданная В. Е. Татлиным в 1920 г.

...Ги де Мопассан писал, что готов был бежать из Парижа... — Серия очерков Мопассана «Бродячая жизнь» начинается фразой: «Я покинул Париж и даже Францию, потому что Эйфелева башня чересчур мне надоела (*Мопассан Ги де.* Полн. собр. соч. в 12-ти т., т. 9. М., 1958, с. 5).

К с. 389.

...того духа, носитель которого описан Вернером Зомбартом в лице Франклина... — В. Зомбарт, немецкий буржуазный экономист, в книге «Буржуа. Этюды по истории духовного развития современного экономического человека» (1913; рус. пер.: М., 1924) исследовал «развитие» и «источники» «капиталистического духа». В главе «Мещанские добродетели» Зомбарт ссылается на мемуары В. Франклина, в которых приведен распорядок его дня. В этом плане есть и время для «развлечения музыкой, чтением».

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

Авенариус Рихард (1843—1896) — швейцарский философ, основоположник эмпириокритицизма 178, 220, 221

Айвазовский Иван Константинович (1817—1900) — русский живописец-пейзажист 259

Александр III (1845—1894) — российский император с 1 марта 1881 г. 234, 264

Алексеев Георгий Дмитриевич (1881—1951) — советский скульптор, живописец и график 263

Алексинский Григорий Алексеевич (род. 1879) — русский политический деятель, вначале социал-демократ, впоследствии примкнул к лагерю реакции 157, 227

Алексис Поль (1847—1901) — французский романист и драматург, последователь натуралистической школы 21

Алешин Сергей Семенович (1886—1963) — советский скульптор и педагог 236, 264

Альтман Натан Исаевич (1889—1970) — советский художник 236, 416—418, 422

Амфитеатров Александр Валентинович (1862—1938) — русский писатель-фельетонист 225, 226

Анатолий Васильевич — см. *Луначарский А. В.*

Англада-и-Камароса Эрменехильдо (род. 1871) — испанский живописец 138, 140, 141

Андреев Леонид Николаевич (1871—1919) — русский писатель 63, 64, 290, 301—305, 404

Анна Ильинична — см. *Елизарова-Ульянова А. И.*

Антоний Волынский (Алексей Павлович Храповицкий; 1863—1936) — архиепископ, глава крайне правого направления в русской православной церкви. После Октябрьской революции — белоэмигрант 217, 218

Апеллес — древнегреческий живописец 2-й половины IV в. до н. э. 312

Арватов Борис Игнатьевич (1896—1940) — советский искусствовед 384

Аристотель (384—322 гг. до н. э.) — древнегреческий философ и ученый 45, 55, 67, 432

Арманд Варвара Александровна (род. 1901) — советская художница в области декоративно-прикладного искусства, дочь Инессы Арманд. В начале 20-х гг. училась во Вхутемасе 233, 252

Арманд Инесса (Елизавета Федоровна; 1874—1920) — деятель большевистской партии и международного коммунистического движения 230

Арманд Инна Александровна (1898—1971) — дочь Инессы Арманд 249, 255, 406

Архипов Абрам Ефимович (1862—1930) — русский живописец 410

Арцыбашев Михаил Петрович (1878—1927) — русский писатель 287, 292, 306, 321, 322

Асеев Николай Николаевич (1889—1963) — советский поэт 363

Ахенбах Андреас (1815—1910) — немецкий пейзажист, один из наиболее видных представителей дюссельдорфской школы 118

Ахенбах Освальд (1827—1905) — немецкий пейзажист, брат и ученик А. Ахенбаха 118

Бабеф Гракх (наст. имя — Франсуа Ноэль; 1760—1797) — французский революционный коммунист-утопист 247

Бакунин Михаил Александрович (1814—1876) — русский революционер, один из основателей и теоретиков анархизма и народничества 203, 247, 264
Бальзак Оноре де (1799—1850) — французский писатель 13—16, 20—24
Бальмонт Константин Дмитриевич (1867—1942) — русский поэт 191, 290
Банвиль Теодор де (1823—1891) — французский писатель, близкий к поэтической группировке «Парнас»; отстаивал принципы «искусства для искусства» 165
Бар Герман (1863—1934) — австрийский писатель, критик 5
Баррес Морис (1862—1923) — французский писатель, публицист и политический деятель 128, 146, 148, 169, 180, 198
Барт Пауль (1858—1922) — немецкий педагог и философ 92
Бартельс Адольф (1862—1945) — немецкий историк литературы, один из борцов за «отечественное искусство» 99, 102
Бастиа Фредерик (1801—1850) — французский буржуазный экономист 124
Батюшков Федор Дмитриевич (1857—1920) — русский историк литературы и литературный критик 315
Бах Алексей Николаевич (1857—1946) — советский ученый-биохимик и революционный деятель 399
Бах Иоганн Себастьян (1685—1750) — немецкий композитор 117, 348
Бахофен Иоганн Якоб (1815—1887) — швейцарский историк права, положивший начало изучению истории семьи 93
Бебель Август (1840—1913) — деятель германского и международного рабочего движения, один из основателей и руководителей германской социал-демократии 41
Бегас Рейнгольд (1831—1911) — немецкий скульптор 114
Бейлисс Уильям Мэддок (1860—1924) — английский физиолог 399
Бёклин Арнольд (1827—1910) — швейцарский живописец 111, 113
Белинский Виссарион Григорьевич (1811—1848) — русский литературный критик 122, 196, 213, 214
Белый Андрей (псевд. Бориса Николаевича Бугаева; 1880—1934) — русский писатель, теоретик символизма 191
Берг Лев Семенович (1876—1950) — советский физико-географ и биолог 399
Бергсон Анри (1859—1941) — французский философ-идеалист 338, 399
Бердслей Обри Винсент (1875—1898) — английский график, в рисунках которого воплотились характерные черты стиля модерн 366
Бердяев Николай Александрович (1874—1948) — русский религиозный философ 194, 212
Березовский А. Е. (род. 1868) — кадет, земский деятель, депутат III Государственной думы 218
Беркли Джордж (1685—1753) — английский философ, представитель субъективного идеализма 33, 221
Бернар Клод (1813—1878) — французский физиолог и патолог 11
Бертен Луи-Франсуа (1766—1841) — деятель французской прессы 143
Бертран Луи (1866—1941) — французский прозаик и литературовед 162
Бетховен Людвиг ван (1770—1827) — немецкий композитор 54, 377
Бисбрук Жюль Пьер ван (1873—1948) — бельгийский скульптор и живописец 160
Бисмарк Отто Эдуард Леопольд фон Шенхаузен (1815—1898) — германский государственный деятель 83, 89
Блайбтрой Карл (1859—1928) — немецкий писатель, один из теоретиков натурализма 432
Блок Александр Александрович (1880—1921) — русский поэт 191
Боборыкин Петр Дмитриевич (1836—1921) — русский писатель 288
Богданов (Малиновский) *Александр Александрович* (1873—1928) — экономист, философ, политический деятель, ученый-естествоиспытатель. Один из руководителей и идеолог Пролеткульта 4, 157, 204, 223, 227, 228, 238, 282
Богданов Сергей Александрович (1888—1967) — советский живописец 407, 417, 421

Бодлер Шарль (1821—1867) — французский поэт 63, 173, 192 191, 365
Бокль Генри Томас (1821—1862) — английский историк и социолог позитивист 42
Бонч-Бруевич Владимир Дмитриевич (1873—1955) — советский государственный и партийный деятель 246, 248
Брам (Абрахамзон) *Отто* (1856—1912) — немецкий театральный деятель, критик и режиссер. Возглавлял с 1889 г. литературно-театральное общество «Свободная сцена» 85, 86
Брандес Георг (1842—1927) — датский литературный критик и публицист 131—135
Брахт Эуген Феликс Проспер (1842—1921) — немецкий художник-пейзажист 118
Брик Осип Максимович (1888—1945) — советский литературный критик 338, 347, 377, 380
Брожик Венцель фон (1851—1901) — чешский живописец, мастер исторической и жанровой картины 113, 114
Брэк Пьер (1859—1920) — бельгийский скульптор 160
Брюнетьер Фердинанд (1849—1906) — французский критик, историк и теоретик литературы 19, 21
Брюсов Валерий Яковлевич (1873—1924) — русский советский поэт 191, 290
Буденный Семен Михайлович (1883—1973) — советский военный и государственный деятель 363
Булгаков Сергей Николаевич (1871—1944) — русский буржуазный экономист, философ и теолог 206, 212, 216
Бурже Поль-Шарль-Жозеф (1852—1935) — французский писатель 13, 164, 165, 167, 168, 172
Бьёрнсон Бьёрнстьерне Мартиниус (1832—1910) — норвежский писатель, театральный и общественный деятель 63
Бэкон Фрэнсис (1561—1626) — английский философ 177
Бюффон Жорж-Луи-Леклерк (1707—1788) — французский естествоиспытатель 30

Вагнер Рихард (1813—1883) — немецкий композитор 50, 51, 153, 154
Валленштейн Альбрехт Венцель Евсевий (1583—1634) — полководец 117
Ван Гог Винсент (1853—1890) — голландский художник 68
Вартмюллер (Мюллер) *Роберт* (1859—1895) — немецкий живописец 117
Ватто Антуан (1684—1721) — французский живописец и рисовальщик 193, 386
Веласкес Диего (1599—1660) — испанский живописец 346
Вёльфлин Генрих (1864—1945) — швейцарский искусствовед 375
Верлен Поль (1844—1896) — французский поэт 382
Вернер Антон Александр фон (1843—1915) — немецкий живописец 118
Вернер Рихард Мария (1854—1913) — историк литературы 102
Верхарн Эмиль (1855—1916) — бельгийский поэт, драматург и критик 192, 194, 340, 341, 357, 358
Ветошкин Михаил Кузьмич (1884—1958) — советский партийный и государственный деятель, историк 416
Вильгельм II (1859—1941) — германский император и король Пруссии (1888—1918) 50, 76, 357
Вильмар Август Фридрих Христиан (1800—1868) — немецкий историк литературы, профессор теологии 86
Винбарг Рудольф (1802—1872) — немецкий писатель 432
Винкельман Иоганн Иоахим (1717—1768) — немецкий историк античного искусства 58
Винниченко Владимир Кириллович (1880—1951) — украинский писатель, один из руководителей националистической контрреволюции на Украине 230, 231, 321, 322
Виноградов Николай Дмитриевич (род. 1885) — архитектор. С 1918 г.

помощник наркома государственных имуществ РСФСР. Отвечал за проведение в жизнь декрета «О памятниках республики» 264
Вихерт Эрнст (1831—1902) — немецкий писатель 89
Владимир Ильич — см. *Ленин В. И.*
Вольтер (псевд. Мари-Франсуа Аруэ; 1694—1778) — французский писатель, философ и историк 78, 117, 197
Вольф Вильгельм (1809—1864) — немецкий революционер, член ЦК Союза коммунистов, друг К. Маркса и Ф. Энгельса 101
Воровский Вацлав Вацлавович (1871—1923) — деятель большевистской партии, публицист, литературный критик 3, 5, 6, 207, 286, 293, 296, 298, 300, 305, 307, 310
Ворошилов Климент Ефремович (1881—1969) — советский государственный, партийный и военный деятель 363
Вотье Беньямин (1829—1898) — немецкий живописец-жанрист 114
Вульпиан А. (род. 1826) — парижский врач, профессор медицинского факультета 29

Галеви Людовик (1834—1908) — французский писатель 15
Гальбе Макс (1865—1944) — немецкий писатель-натуралист 84
Гальтон Френсис (1822—1911) — английский психолог и антрополог 12
Гамсун Кнут (1859—1952) — норвежский писатель 155, 162—165, 172, 297
Гарден Максимилиан (Витковски; 1861—1927) — немецкий критик и публицист 83
Гарибальди Джузеппе (1807—1882) — народный герой Италии, один из вождей революционно-демократического крыла в национально-освободительном движении 236
Гарт, братья Генрих (1855—1906) и Юлиус (1859—1930) — немецкие писатели, теоретики натурализма 432
Гартман Эдуард (1842—1906) — немецкий философ-идеалист 80
Гаузенштейн Вильгельм (1882—1957) — немецкий искусствовед 373
Гауптман Герхарт (1862—1946) — писатель, глава немецкого натурализма 4, 5, 65, 84, 85, 89, 98—107, 139, 433
Гегелер Вильгельм (1870—1943) — немецкий писатель-натуралист 86, 431
Гегель Георг Вильгельм Фридрих (1770—1831) — немецкий философ 27, 80, 129, 177, 198
Гейгер Николаус (1849—1897) — немецкий скульптор и живописец 116
Гейне Генрих (1797—1856) — немецкий поэт, публицист 95, 106, 185
Геккель Эрнст (1834—1919) — немецкий биолог, внес значительный вклад в развитие и пропаганду учения об эволюции 12, 30
Геккерт Фриц (1884—1936) — деятель немецкого и международного рабочего движения 6, 245
Гельвеций Клод-Адриан (1715—1771) — французский философ-материалист 171, 398
Гельмгольц Людвиг Фердинанд (1821—1894) — немецкий физик, математик, физиолог и психолог 222, 223
Георге Стефан (1868—1933) — немецкий поэт-символист 66
Гервег Георг (1817—1875) — немецкий поэт 95
Герцен Александр Иванович (1812—1870) — русский революционер, писатель, философ и публицист 182, 183, 187, 236
Гершензон Михаил Осипович (1869—1925) — русский историк литературы и общественной мысли, публицист 206, 212
Гёте Иоганн Вольфганг (1749—1832) — немецкий поэт, мыслитель и естествоиспытатель 13, 54, 66, 67, 80, 84, 93, 103, 105, 106, 109, 195, 320, 342, 345, 432
Гзовская Ольга Владимировна (1897—1962) — советская драматическая актриса 233
Гиппиус Зинаида Николаевна (1869—1945) — русская писательница, представительница декаданса 144—148, 156, 169, 170, 185, 198—202, 205
Глёз Альбер (1881—1953) — французский живописец, теоретик кубизма 150, 151

Глейз — см. *Глёз А.*
Гогенцоллерны — династия брандербургских курфюрстов (1415—1701), прусских королей (1701—1918), германских императоров (1871—1918) 39
Гоголь Николай Васильевич (1809—1852) — русский писатель 214, 259, 389
Гойя (Гойя-и-Лусьентес Франциско Хосе де; 1746—1828) — испанский живописец и гравер 68
Голенищев-Кутузов Арсений Аркадьевич (1848—1913) — русский поэт 191
Голицын Дмитрий Алексеевич (1734—1803) — русский князь, автор книг и статей по естествознанию, философии и политической экономии. По своим воззрениям примыкал к французским просветителям 171
Голсуорси Джон (1867—1933) — английский писатель 65
Гольбах Поль-Анри (1723—1789) — французский философ-материалист 398
Гольдшмидт Курт Вальтер (род. 1877) — немецкий критик 107—110
Гольц Арно (1863—1929) — немецкий писатель, основатель натуралистической школы в Германии 4, 5, 66, 89, 432
Гомер — легендарный эпический поэт Древней Греции 433
Гонкур де, братья Эдмон (1822—1896) и Жюль (1830—1870) — французские писатели 4, 13, 21, 127
Гончаров Иван Александрович (1812—1891) — русский писатель 239
Гораций (Квинт Гораций Флакк; 65—8 гг. до н. э.) — римский поэт 433
Горбунов Николай Петрович (1892—1938) — советский государственный и научный деятель. С конца 1920 г.— управляющий делами СНК и СТО 409, 421
Горнфельд Аркадий Георгиевич (1867—1941) — русский литературный критик 315, 316
Горький Максим (псевд. Алексея Максимовича Пешкова; 1868—1936) — русский советский писатель 173, 176, 224, 225, 271, 286, 289, 290, 296, 305, 309, 315, 316, 322
Готье Теофиль (1811—1872) — французский писатель и критик 120, 123, 127, 162, 165, 166
Гофман Франц (1814—1882) — немецкий писатель, автор произведений для детей и юношества 99
Гофмансталь Гуго фон (1874—1929) — австрийский писатель 66
Грассе Жозеф (1849—1918) — французский врач и философ 124
Граун Карл Генрих (1701—1759) — немецкий композитор 117
Грейфенгаген Морис (1862—1931) — английский живописец и иллюстратор 142, 143
Греллинг Рихард (1853—1929) — немецкий адвокат, публицист и драматург. Представлял сторону Гауптмана на процессе по поводу запрещения «Ткачей» 84
Григорьев (псевд. Раисы Григорьевны Лемберг; род. 1883) — русская писательница и педагог 322
Гримм Фридрих Мельхиор фон (1723—1807) — немецкий писатель, который в «Литературных, философских и критических письмах» рассказал о культурной и духовной жизни французской столицы 181
Гросс Георг (1893—1959) — немецкий график и живописец 384
Грюн Карл (1817—1887) — немецкий публицист 201
Гусов Карл (1843—1907) — немецкий живописец, портретист и жанрист 118
Гуттен Ульрих фон (1488—1523) — немецкий гуманист, писатель и политический деятель 107
Гуцков Карл (1811—1878) — немецкий писатель, общественный деятель, глава литературного движения «Молодая Германия» 95, 106, 432
Гучков Александр Иванович (1862—1936) — русский капиталист, основатель и лидер партии октябристов 209
Гюго Виктор-Мари (1802—1885) — французский писатель 319

Гюисманс Шарль-Мари-Жорж (1848—1907) — французский писатель 4, 125—128, 172, 189, 190
Гюре Жюль (1869—1915) — французский журналист 127

Давид Жак-Луи (1748—1825) — французский художник 142
Д'Аннунцио Габриеле (1863—1938) — итальянский писатель и политический деятель 63
Данте Алигьери (1265—1321) — итальянский поэт 21, 67
Дантон Жорж-Жак (1759—1794) — деятель Великой французской революции 247
Дарвин Чарлз Роберт (1809—1882) — английский ученый 28, 31—33, 51, 114, 399, 432
Дворжак Макс (1874—1921) — австрийский искусствовед 376
Дебюсси Клод (1862—1918) — французский композитор 348
Декарт Рене (1596—1650) — французский философ и математик 177
Дёллингер (Деллингериус) *Йохан Йозеф* (1799—1891) — католический теолог, профессор истории церкви и церковного права 36
Делоне Робер (1885—1941) — французский художник 366
Демель Рихард (1863—1920) — немецкий поэт 66
Дени Морис (1870—1943) — французский живописец, близкий к символизму и стилю «модерн», теоретик искусства 377
Деникин Антон Иванович (1872—1947) — русский генерал-лейтенант, один из главных руководителей всероссийской контрреволюции во время гражданской войны 254, 389
Дефреггер Франц фон (1835—1921) — австрийский живописец, изображал жизнь тирольских крестьян 114
Джотто ди Бондоне (1266 или 1267—1337) — итальянский художник 123
Дильтей Вильгельм (1833—1911) — немецкий историк культуры и философ-идеалист, представитель «философии жизни» 376
Д'Обинье Теодор-Агриппа (1552—1630) — французский поэт и историк 21
Добролюбов Николай Александрович (1836—1861) — русский литературный критик, публицист, революционный демократ 196, 213, 236
Доде Альфонс (1840—1897) — французский писатель 14, 29, 31—33
Домье Оноре-Викторьен (1808—1879) — французский график и живописец 370
Дориньяк Жорж (1879—1925) — французский художник 366
Д'Орси Акилле (1845—1929) — итальянский скульптор 115, 116
Достоевский Федор Михайлович (1821—1881) — русский писатель 31, 179, 199, 213, 228, 230, 292, 315, 316, 355
Дубровин Александр Иванович (1855—1918) — монархист, организатор и руководитель черносотенного «Союза русского народа» 320
Дуцетт Луи (Карл Лудвиг Христоф; род. 1834) — немецкий живописец-пейзажист 118
Дуччо ди Буонинсенья (ок. 1255—1319) — итальянский живописец 123
Дуэ Абель 117
Д'Энди Венсан (1851—1931) — французский композитор и музыкальный критик 348
Дюбуа-Реймон Эмиль (1818—1896) — немецкий физиолог и философ 124, 176
Дюпанлу Феликс-Антуан (1802—1878) — директор парижской духовной семинарии, с 1849 г.— епископ Орлеанский 30
Дюпон Пьер (1821—1870) — французский поэт-песенник 192
Дюрер Альбрехт (1471—1528) — немецкий живописец и график, теоретик искусства 96, 111
Дюринг Евгений (1839—1921) —немецкий философ 219

Елизарова-Ульянова Анна Ильинична (1864—1935) —участница революционного движения, советский государственный и партийный деятель. Сестра В. И. Ленина 249

Жаннере Шарль-Эдуард (Ле Корбюзье; 1887—1965) — французский архитектор, теоретик искусства, один из основоположников конструктивизма в архитектуре 358, 361
Жиар Альфред-Матье (1846—1908) — французский биолог, один из первых пропагандистов эволюционного учения во Франции 30

Залит (Зале) *Карл Федорович* (1888—1942) — латышский советский скульптор 236
Замараев Гавриил Тихонович (1758—1823) — русский скульптор, представитель классицизма 246
Зибель Генрих фон (1817—1895) — немецкий историк и политический деятель 39
Зиккинген Франц фон (1481—1523) — немецкий имперский рыцарь, примкнувший к Реформации, вождь антикняжеского рыцарского восстания 107
Зингер Пауль (1844—1911) — деятель германской социал-демократии. Был председателем правления германской социал-демократической партии. В 1884—1911 г.— депутат рейхстага 433
Золя Эмиль (1840—1902) — французский писатель 4, 10—13, 15, 17, 19—28, 61, 62, 115, 125, 127, 342, 343
Зомбарт Вернер (1863—1941) — немецкий буржуазный экономист и социолог 389
Зудерман Герман (1857—1928) — немецкий драматург и прозаик, представитель натурализма 148

Ибсен Генрик (1828—1906) — норвежский драматург 62, 63, 128—132, 134—139
Иванов Александр Андреевич (1806—1858) — русский художник 387
Иванов Вячеслав Иванович (1866—1949) — русский поэт и драматург, теоретик символизма 191
Иегер Густав (1832—1916) — немецкий зоолог 41
Иенсен Йоханнес Вильгельм (1873—1950) — датский поэт и прозаик 57
Изгоев (Ланде) *Александр Соломонович* (род. 1872) — буржуазный публицист, один из идеологов партии кадетов 212, 216, 218, 230
Иорданский (Негорев) *Николай Иванович* (1876—1928) — социал-демократ, меньшевик 322

Каменский Василий Васильевич (1884—1961) — советский поэт 255
Кампиони Сантин Петрович (1774—1847) — скульптор-орнаменталист 246
Кампц Карл фон (1769—1849) — прусский министр юстиции 116
Кампфмейер Бернгард — немецкий социал-демократ, принадлежал к фракции «молодых», в 1890—1892 гг.— член правления «Свободной народной сцены» 434
Кандинский Василий Васильевич (1866—1944) — русский живописец, абстракционист 367
Кант Иммануил (1724—1804) — немецкий философ и ученый 58, 80, 82, 93, 100, 145, 147, 151, 320
Караулов Василий Андреевич (1854—1910) — кадет, по профессии юрист, депутат III Государственной думы 218
Кардовский Дмитрий Николаевич (1866—1943) — советский художник-график 410
Карл V (1500—1558) — император «Священной римской империи» (1519—1556) из династии Габсбургов 117
Карнеги Эндрью (1835—1919) — американский промышленник, основавший благотворительный фонд, научные институты и т. д. 77
Каролюс-Дюран Эмиль-Огюст (1838—1917) — французский живописец и скульптор 143
Кассань Альбер (1869—1916) — французский критик и историк литературы 124, 193

Катков Михаил Никифорович (1818—1887) — русский журналист и публицист, издатель журнала «Русский вестник». С 1863 г. перешел в лагерь дворянской реакции 218, 311, 315
Каутский Карл (1854—1938) — один из лидеров и теоретиков германской социал-демократии и II Интернационала, идеолог центризма. Вначале марксист, затем ренегат 243
Кацман Евгений Александрович (1890—1976) — советский живописец и график 407
Качаровский Карл Август Романович (род. 1870) — русский экономист, автор исследований по аграрному вопросу 226
Кваренги Джакомо (1744—1817) — русский архитектор, классицист 246
Келлен Людвиг (род. 1875) — немецкий искусствовед и философ, занимался теорией и историей стилей 375
Кетле Ламбер-Адольф-Жак (1796—1874) — бельгийский математик, астроном, метеоролог, один из основателей научной статистики 12
Киселис Петр Юрьевич (1890—1940) — советский художник, работал в Наркомпросе, был заведующим отделом ИЗО Главполитпросвета 233, 417
Кистяковский Богдан Александрович (1868—1920) — член партии кадетов, публицист, по профессии юрист 212
Клара — см. *Цеткин К.*
Клопшток Фридрих Готлиб (1724—1803) — немецкий поэт 93
Кнаус Людвиг (1829—1910) — немецкий художник, портретист и жанрист 114
Коган Петр Семенович (1872—1932) — русский литературовед и критик 422
Колчак Александр Васильевич (1874—1920) — один из руководителей российской контрреволюции, адмирал 232, 397
Комиссаржевская Вера Федоровна (1864—1910) — русская драматическая актриса 310
Кон-Винер Эрнст (1882—1941) — немецкий искусствовед 375
Коненков Сергей Тимофеевич (1875—1971) — русский советский скульптор 236, 266, 422
Конради Герман (1862—1890) — немецкий поэт и прозаик, представитель раннего натурализма 432
Конфуций Кун-цзы (ок. 551—479 гг. до н. э.) — древнекитайский мыслитель 183, 355
Кончаловский Петр Петрович (1876—1956) — советский живописец 259, 412, 419, 422
Корелли Аугусто (род. 1853) — итальянский живописец 115
Коро Камиль (1796—1875) — французский живописец 346, 359
Коровин Константин Алексеевич (1861—1939) — русский живописец 410
Королев Борис Данилович (1884—1963) — советский скульптор 264, 265
Короленко Владимир Галактионович (1853—1921) — русский писатель 286
Коцебу Август Фридрих (1761—1819) — немецкий писатель 89
Крамской Иван Николаевич (1837—1887) — русский живописец 259
Крестин Федор Нефедович (род. 1898) — советский архитектор 259
Крестинский Николай Николаевич (1883—1938) — советский государственный и партийный деятель, дипломат 281
Кропоткин Петр Алексеевич (1842—1921) — русский революционер, один из теоретиков анархизма 203, 233, 247, 254
Крупп — семья капиталистов, с 1811 по 1967 г. безраздельно владевшая крупнейшей промышленной монополией ФРГ — концерном «Крупп» 82
Крупская Надежда Константиновна (1869—1939) — участница революционного движения, советский государственный и партийный деятель, жена В. И. Ленина 207, 233, 234, 239, 251, 252, 255, 256, 258—260, 262, 323, 325, 327, 331, 333, 334, 406, 420, 421
Кузмин Михаил Алексеевич (1875—1936) — русский писатель 287
Кузнецов А. К. — член тайного общества «Народная расправа» 296

Кузнецов Павел Варфоломеевич (1878—1967) — советский живописец 259, 422
Куприн Александр Иванович (1870—1938) — русский писатель 305, 321, 322
Курбе Жан-Дезире-Густав (1819—1877) — французский живописец 343
Куртелин Жорж (1858—1929) — французский писатель, драматург 367
Кюрель Франсуа де (1854—1928) — французский драматург 155, 164, 165, 167, 172, 340

Лавинский Антон Михайлович (1893—1968) — советский художник, скульптор и плакатист 259
Ламарк Жан-Батист-Пьер (1744—1829) — французский естествоиспытатель 13, 30
Ламетри Жюльен-Офре де (1709—1751) — французский философ-материалист 117
Ланге Фридрих Альберт (1828—1875) — немецкий философ и экономист, представитель неокантианства, автор «Истории материализма» 80, 124,
Ланд Ганс (псевд. Гуго Ландсбергера; 1861—1935) — немецкий романист, представитель натурализма 85, 86, 431
Ландсберг Ганс (род. 1875) — немецкий литератор 128
Ланкестер Эдвин Рей (1847—1929) — английский зоолог и эмбриолог 399
Лао Дзы — см. *Лао-цзы.*
Лао-цзы, Ли Эр — автор древнекитайского классического даосского трактата «Лао-цзы», написанного в конце IV — начале III в. до н. э. 183
Лассаль Фердинанд (1825—1864) — деятель немецкого рабочего движения, мелкобуржуазный социалист 85, 108, 114, 236
Лассон Адольф (1832—1917) — немецкий философ и теолог, представитель неогегельянства 41
Лаубе Генрих (1806—1884) — немецкий писатель и театральный деятель 432
Лауфф Йозеф фон (1855—1933) — немецкий писатель, драматург 50
Лафарг Поль (1842—1911) — деятель французского и международного рабочего движения, распространитель марксизма 3, 5, 6, 9, 10, 12, 19, 22, 23, 27, 28, 34
Левитас Евгения Рувимовна (род. 1891) — в 1919—1920 гг. секретарь Благуше-Лефортовского райкома партии Москвы 249
Леже Фернан (1881—1955) — французский художник 151, 359
Лейбниц Готфрид Вильгельм (1646—1716) — немецкий философ и ученый 95, 202
Леконт де Лиль Шарль (1818—1894) — французский поэт и общественный деятель, основоположник эстетики «Парнаса» 126, 146
Ле Корбюзье — см. *Жаннере Ш.*
Лемонье Камиль (1844—1913) — бельгийский писатель и художественный критик, близкий к натурализму 16, 17
Ленбах Франц фон (1836—1904) — немецкий живописец-портретист 114
Ленин Владимир Ильич (1870—1924) — 3, 4, 6—8, 207, 208, 212, 218—220, 222, 223, 225—228, 230—268, 276, 280—282, 285, 286, 314, 363, 390, 397, 406, 407, 411, 417, 420—422
Лентулов Аристарх Васильевич (1882—1943) — русский советский живописец 418, 419
Леонардо да Винчи (1452—1519) — итальянский художник и ученый 132, 148, 149, 155
Лермонтов Михаил Юрьевич (1814—1841) — русский поэт 199
Лессинг Готхольд Эфраим (1729—1781) — немецкий писатель, теоретик искусства 67, 78, 79, 81, 86, 89, 93, 94, 97, 98, 106, 109, 432
Ле Фоконье Анри (1881—1946) — французский художник, представитель кубизма 366
Лещенко (Шатов) *Дмитрий Ильич* (1876—1937) — участник революционного движения, журналист 234

Либкнехт Вильгельм (1826—1900) — деятель немецкого демократического и рабочего движения, ученик и соратник К. Маркса и Ф. Энгельса, один из основателей и руководителей социал-демократической партии Германии 3, 35—39, 42, 43, 45, 431—433
Либкнехт Карл (1871—1919) — деятель германского и международного рабочего движения, один из основателей Коммунистической партии Германии 35, 66—69, 75, 78
Либкнехт Софья Борисовна (1885—1964) — вторая жена К. Либкнехта 65, 66
Лилина Злата Ионовна (1882—1929) — заведующая Петроградским губернским отделом народного образования 236
Линдау Пауль (1839—1919) — немецкий журналист, писатель и театральный деятель, автор легковесных салонных пьес 78, 84, 89
Лисицкий (Эль Лисицкий) *Лазарь Маркович* (1890—1941) — советский архитектор, художник-конструктор, график 262
Литкенс Евграф Александрович (1888—1922) — в 1920 г. заместитель заведующего Главполитпросветом, с 1921 г.— заместитель наркома просвещения РСФСР 409
Ллойд-Джордж Дэвид (1863—1945) — английский политический деятель 405
Ломброзо Чезаре (1835—1909) — итальянский судебный психиатр и антрополог 11, 12
Лондон Джек (псевд. Джона Гриффита; 1876—1916) — американский писатель 402
Лопатин Герман Александрович (1845—1918) — революционер-народник, первый переводчик на русский язык «Капитала» К. Маркса 226
Лоррен Клод (1600—1682) — французский живописец 345
Луначарский Анатолий Васильевич (1875—1933) — советский государственный деятель, писатель, критик, искусствовед 154—157, 173, 174, 205, 207, 227, 228, 233—235, 238, 240, 247, 249, 257, 260, 264—266, 269, 270, 285, 334, 363, 364, 367, 372, 374, 377, 379—386, 388, 390, 409—411, 413, 414, 416—422
Лэнг Мюр (Ленгмюр) *Ирвинг* (1881—1957) — американский физико-химик 400
Людвиг Отто (1813—1865) — немецкий прозаик и драматург 95
Люксембург Роза (1871—1919) — деятель немецкого, польского и международного рабочего движения, один из основателей Коммунистической партии Германии 35, 57, 61—66
Лютер Мартин (1483—1546) — глава бюргерской Реформации в Германии, основатель немецкого протестантизма (лютеранства) 107
Ля Шенэ (род. 1865) — французский публицист и искусствовед 131

Мазерель Франс (1889—1972) — бельгийский график и живописец 370
Макиавелли Никколо (1469—1527) — итальянский политический мыслитель, писатель, историк 180
Маккей Джон Генри (1864—1933) — немецкий писатель шотландского происхождения, по воззрениям анархист-индивидуалист 146
Маклаков Василий Алексеевич (1870—1959) — русский адвокат, общественный деятель, член партии кадетов. После Октябрьской революции эмигрировал 320
Макферсон Джеймс (1736—1796) — шотландский писатель 94
Малевич Казимир Северинович (1878—1935) — русский художник, один из зачинателей абстракционизма 338, 418
Малларме Стефан (1842—1898) — французский поэт-символист 342
Мальтус Томас Роберт (1766—1834) — английский экономист, священник, один из основоположников вульгарной политической экономии в Великобритании 32, 33
Мане Эдуард (1832—1883) — французский живописец 365
Манн Томас (1875—1955) — немецкий писатель 342
Маннинг Генри Эдуард (1808—1892) — английский кардинал, поборник сильного авторитарного католицизма 113

Марат Жан-Поль (1743—1793) — деятель Великой французской революции, ученый, публицист 247
Маринетти Филиппо Томмазо (1876—1944) — итальянский писатель, глава футуризма 349, 350, 362, 380
Мария Ильинична — см. *Ульянова М. И.*
Марков (Марков 2-й) *Николай Евгеньевич* (род. 1866) — русский реакционный политический деятель, монархист 320
Маркс Карл (1818—1883) — 3, 25—27, 51, 53, 85, 87, 108, 114, 125, 158, 159, 173, 196, 203, 206, 235, 236, 243, 257, 267, 271, 278, 331, 359, 363, 390
Марлитт Э. (псевд. Евгении Йон, 1825—1887) — немецкая писательница, автор нравоучительно-развлекательных романов 84
Мартинес Кубелльс Сальвадор (1845—1914) — испанский живописец 114
Мартини Альберто (1876—1954) — итальянский художник 366
Матвеев Александр Терентьевич (1878—1960) — советский скульптор 236
Матейко Ян (1838—1893) — польский живописец 113, 114
Мах Эрнст (1838—1916) — австрийский физик и философ-идеалист 178, 220, 221
Машков Илья Иванович (1881—1944) — советский живописец 422
Маяковский Владимир Владимирович (1893—1930) — советский поэт 233, 234, 238, 250, 254, 257, 261, 360, 380, 381, 386, 417
Мейерхольд Всеволод Эмильевич (1874—1940) — советский театральный режиссер и актер 404, 406
Меланхтон Филипп (1497—1560) — немецкий гуманист и теолог, деятель Реформации 107
Менцель Адольф фон (1815—1905) — немецкий живописец 117
Менье Константен-Эмиль (1831—1905) — бельгийский скульптор и живописец 68, 97, 115, 116, 160
Меньшиков Михаил Осипович (1859—1919) — русский публицист, сотрудник черносотенной газеты «Новое время» 217
Мережковский Дмитрий Сергеевич (1866—1941) — русский писатель, представитель декаданса 128, 144—146, 156, 173—179, 181—191, 194, 195, 199—201, 205
Мёрике Эдуард Фридрих (1804—1875) — немецкий прозаик и поэт 66
Меринг Франц (1846—1919) — деятель немецкого рабочего движения, философ, историк и литературный критик, марксист 3, 5, 6, 35, 78, 79, 81, 83, 89, 93, 96—98, 101—103, 105—107, 110
Меркуров Сергей Дмитриевич (1881—1952) — советский скульптор 235
Метерлинк Морис (1862—1949) — бельгийский писатель, представитель символизма 192—194, 228, 309
Метценже Жан (1883—1956) — французский художник, один из теоретиков кубизма 150, 151, 338
Микеланджело Буонарроти (1475—1564) — итальянский художник и поэт 160
Милле Жан-Франсуа (1814—1875) — французский живописец 21
Милль Джон Стюарт (1806—1873) — английский философ-позитивист, экономист и общественный деятель 182
Минский (Виленкин) *Николай Максимович* (1855—1937) — русский писатель 172, 173, 181, 186—188, 191—200, 203—205, 300, 322
Михайловский Николай Константинович (1842—1904) — русский публицист, литературный критик, социолог, один из теоретиков народничества 196
Модестов Василий Иванович (1839—1907) — русский историк и филолог, переводчик 198
Моклер Камилл (1872—1936) — французский писатель и исскусствовед 128, 141, 142, 149, 157, 158
Мольер (псевд. Жана-Батиста Поклена; 1622—1673) — французский драматург 386
Молькенбур Герман (1851—1927) — немецкий социал-демократ, с 1904 г.— член президиума социал-демократической партии Германии 431
Моне Клод (1840—1926) — французский живописец, импрессионист 343
Монти Винченцо (1754—1828) — итальянский поэт, классицист 64

Монье Анри (1805—1877) — французский драматург, актер и карикатурист 16, 23
Мопассан Ги де (1850—1893) — французский писатель 127, 387
Мордовцев Даниил Лукич (1830—1905) — русский и украинский писатель, историк 292
Морни Шарль-Огюст-Жозеф (1811—1865) — французский государственный и политический деятель, один из руководителей бонапартистского переворота 2 декабря 1851 г. 32
Моро Гюстав (1826—1898) — французский художник-символист 366
Моррас Шарль (1868—1952) — французский писатель и реакционный общественный деятель 348
Моррис Уильям (1834—1896) — английский художник, писатель, теоретик искусства 192, 194
Мундт Теодор (1808—1861) — немецкий писатель, критик и историк литературы 432
Мункачи (собст.— Либ Михай; 1844—1900) — венгерский живописец 113
Мурильо Бартоломео Эстебан (1618—1682) — испанский живописец 68
Мюнцер Томас (ок. 1490—1525) — немецкий идеолог народного течения в Реформации 107
Мясников (Мясникян) *Александр Федорович* (1886—1925) — коммунист, литератор, участник революционного движения с 1904 г. 249

Надежда Константиновна — см. *Крупская Н. К.*
Найденов (Алексеев) *Сергей Александрович* (1868—1922) — русский драматург 288
Наполеон Бонапарт (1769—1821) — французский государственный деятель и полководец 64, 171, 360
Некрасов Николай Алексеевич (1821—1878) — русский поэт 251, 258, 259, 316—318
Никитин Иван Саввич (1824—1861) — русский поэт 236
Николаи Кристоф Фридрих (1733—1811) — немецкий писатель 89
Ниріц Густав (1795—1876) — немецкий писатель, автор произведений для народа и для юношества 99
Ницше Фридрих (1844—1900) — немецкий философ, представитель иррационализма и волюнтаризма, поэт 5, 80—83, 133, 143, 145, 165, 166, 178, 180, 181, 320, 340
Ноль Герман (1879—1960) — немецкий философ и педагог 376
Носкова Анна Андреевна (род. 1900) — инженер-технолог по ткачеству 260

Овсянико-Куликовский Дмитрий Николаевич (1853—1920) — русский литературовед и языковед 189, 308
Озанфан Амеде (1886—1966) — французский художник и теоретик искусства 358
Ольминский (Александров) *Михаил Степанович* (1863—1933) — деятель революционного движения в России, публицист, историк, литературный критик 207, 310, 312, 314, 316, 319, 320, 323
Омулевский (Федоров) *Иннокентий Васильевич* (1836 или 1837—1883) — русский писатель, близкий к революционной демократии 292
Оссиан — см. *Макферсон Дж.*
Островский Александр Николаевич (1823—1886) — русский драматург 288, 297, 339
Оулесс Уолтер Уильям (род. 1848) — английский живописец-портретист 113
Отвей (Отуэй) *Томас* (1652—1685) — английский поэт и драматург 21
Оуэн Роберт (1771—1858) — английский социалист-утопист 61

Павлов Иван Петрович (1849—1936) — русский физиолог 399
Панофски Эрвин (1892—1968) — искусствовед, представитель иконологической школы 375

Паскаль Блез (1623—1662) — французский религиозный философ, писатель, ученый 17
Пассарге Вальтер (род. 1898) — немецкий искусствовед 375
Перовская Софья Львовна (1853—1881) — русская революционерка-народница 236
Перуджино Пьетро (между 1445 и 1452—1523) — итальянский живописец 123
Петр I Великий (1672—1725) — русский царь, российский император 171
Петцольдт Йозеф (1862—1929) — немецкий философ-идеалист, представитель эмпириокритицизма 178
Пика Витторио (1864—1930) — итальянский искусствовед, один из инициаторов венецианской «Биеннале» 138, 141
Пикассо Пабло (1881—1973) — французский художник 350, 371
Пильский Петр — русский литературный критик 287, 288, 290, 292
Пиндер Вильгельм (1878—1947) — немецкий искусствовед 377
Писарев Дмитрий Иванович (1840—1868) — русский публицист и литературный критик, революционер-демократ 196, 306
Платен Август (1796—1835) — немецкий поэт 95, 106
Платте Людвиг (1862—1937) — немецкий биолог, последователь Э. Геккеля 399
Плетнев Валериан Федорович (1886—1942) — советский литератор, один из теоретиков и руководителей Пролеткульта 270, 276, 280, 285, 328, 390, 391, 393—399, 401, 402, 405, 406, 422
Плеханов Георгий Валентинович (1856—1918) — русский теоретик и пропагандист марксизма, деятель российского и международного рабочего и социалистического движения 3, 4, 6, 120, 123, 127, 129, 130, 138, 142, 144, 154, 157, 159, 160, 164, 171—173, 206, 271, 390, 392
По Эдгар Аллан (1809—1849) — американский писатель 365
Победоносцев Константин Петрович (1827—1907) — русский реакционный государственный деятель, юрист, обер-прокурор синода 216, 218
Покровский Михаил Николаевич (1868—1932) — советский историк, партийный и государственный деятель 233, 417
Попова Любовь Сергеевна (1889—1924) — советский живописец, мастер текстиля, театральный художник, график 259
Потапенко Игнатий Николаевич (1856—1929) — русский писатель 289
Потресов Александр Николаевич (1869—1934) — русский социал-демократ, один из лидеров меньшевизма 314
Преображенский Евгений Алексеевич (1886—1937) — с марта 1921 г. член коллегии Наркомфина и Наркомзема, затем председатель коллегии Главпрофобра 281, 420—422
Протопопов Александр Дмитриевич (1866—1917) — русский реакционный государственный деятель 191
Прудон Пьер-Жозеф (1809—1865) — французский мелкобуржуазный социалист 26
Пуссен Никола (1594—1665) — французский художник 345, 346, 359
Пушкин Александр Сергеевич (1799—1837) — русский поэт 127, 152, 153, 159, 165, 234, 239, 251, 259, 290, 308, 346, 347, 377
Пфемферт Франц (1879—1954) — немецкий публицист и издатель 65
Пшибышевский Станислав (1868—1927) — польский писатель, представитель символизма 146, 307, 309
Пюви де Шаванн Пьер (1824—1898) — французский живописец-символист 365

Радищев Александр Николаевич (1749—1802) — русский писатель, философ, революционер 236
Расин Жан-Батист (1639—1699) — французский драматург 386
Рау Альбрехт (1843—1920) — немецкий философ, последователь Л. Фейербаха 222, 223
Рафаэль Санти (1483—1520) — итальянский художник 46, 68, 120, 122, 123, 193, 272, 406

Редон Одилон (1840—1916) — французский художник-символист 366
Резерфорд Эрнест (1871—1937) — английский физик 399
Рембо Артюр (1854—1891) — французский поэт-символист 342, 365
Рембрандт Харменс ван Рейн (1606—1669) — голландский художник 68
Ренан Эрнст-Жозеф (1823—1892) — французский историк религии, философ-идеалист 124, 172, 187—189
Ренуар Огюст (1841—1919) — французский живописец-импрессионист 345
Репин Илья Ефимович (1844—1930) — русский художник 191, 259
Рёскин Джон (1819—1900) — английский теоретик искусства, художественный критик и публицист 120, 161
Ретиф де ля Бретон Никола (1734—1806) — французский писатель 13
Ригль Алоиз (1858—1905) — австрийский искусствовед 375, 376
Рикардо Давид (1772—1823) — английский экономист 124, 398
Ричмонд Уильям Блейк (1842—1921) — английский живописец и скульптор 113, 114
Робеспьер Максимильен Мари Изидор де (1758—1794) — деятель Великой французской революции 247
Родбертус-Ягецов Карл Иоганн (1805—1875) — немецкий экономист, один из основоположников теории «государственного социализма» 84
Родченко Александр Михайлович (1891—1956) — советский художник 259, 418
Розанов Василий Васильевич (1856—1919) — русский философ, критик и публицист 217
Розети — см. *Россетти Д.-Г.*
Ролина Морис (род. 1853) — французский поэт 21
Ропс Фелисьен-Жозеф-Виктор (1833—1898) — бельгийско-французский живописец и график 366
Россетти Данте Габриэль (1828—1882) — английский художник и поэт, один из основателей «Братства прерафаэлитов» 143
Росский А. М.— первый председатель Главного художественного комитета Наркомпроса 416
Ротшильды — династия финансовых магнатов, ведущая начало от банкира Майера Ансельма Ротшильда (1743—1821) 82
Рубенс Петер Пауль (1577—1640) — фламандский живописец 68, 346
Рукавишников Иван Сергеевич (1877—1930) — русский поэт 381
Руссо Анри (1844—1910) — французский живописец 366, 367
Руссо Виктор (1865—1954) — бельгийский скульптор 160
Руссо Жан-Жак (1712—1778) — французский философ, писатель 21, 46, 47, 95, 133

Салтыков-Щедрин Михаил Евграфович (1826—1889) — русский писатель 196, 290, 312—314
Санд Жорж (1804—1876) — французская писательница 28, 159, 162
Сегантини Джованни (1858—1899) — итальянский живописец 115
Сезанн Поль (1839—1906) — французский живописец 345—347, 349, 358
Сект Ганс фон (1866—1936) — германский генерал и военный писатель. В 1923 г., будучи диктатором, объявил компартию нелегальной 335
Сен-Симон де Рувруа Анри-Клод (1760—1825) — французский социалист-утопист 61
Сент-Бёв Шарль-Огюстен (1804—1869) — французский критик и писатель 64
Сент-Илер Жоффруа (1805—1861) — французский зоолог 13, 30
Сенькин Сергей Яковлевич (1894—1963) — советский художник 252, 259, 406, 417
Сервантес Сааведра Мигель де (1547—1616) — испанский писатель 21, 67
Сергеев-Ценский Сергей Николаевич (1875—1958) — русский советский писатель 171
Серов Валентин Александрович (1865—1911) — русский художник 191

Сидоров Алексей Алексеевич (1891—1978) — советский историк искусства 264
Сиейс Эммануэль-Жозеф (1748—1836) — деятель французской буржуазной революции конца XVIII в. 133
Скабичевский Александр Михайлович (1838—1910) — русский критик и историк литературы 191
Скворцов-Степанов (И. Степанов) *Иван Иванович* (1870—1928) — советский партийный и государственный деятель, публицист 276, 277, 417
Скотти Петр Иванович (1768—1838) — художник, расписавший церковь Шереметевской больницы 246
Скриб Эжен (1791—1861) — французский драматург 20
Слефогт Макс (1868—1932) — немецкий живописец и график, импрессионист 60
Смоллет Тобайас (1721—1771) — английский писатель 21
Содди Фредерик (1877—1956) — английский ученый, радиохимик 399
Сократ (ок. 469—399 гг. до н. э.) — древнегреческий философ 195
Соловьев Владимир Сергеевич (1853—1900) — русский религиозный философ, поэт, публицист и критик 213
Сологуб Федор (псевд. Федора Кузьмича Тетерникова; 1863—1927) — русский писатель 191, 288, 293, 315—322
Сосновский Лев Семенович (1886—1937) — журналист, сотрудник партийной печати, позднее — участник троцкистской оппозиции 363
Спасович Владимир Данилович (1829—1906) — русский буржуазный юрист, автор работ по международному и уголовному праву 296
Спенсер Герберт (1820—1903) — английский философ, ученый, представитель позитивизма 12
Сперанский Валентин Николаевич — приват-доцент С.-Петербургского университета, историк философии 154
Спиноза Бенедикт (Барух) (1632—1677) — голландский философ-материалист 198
Старлинг Эрнест Генри (1866—1927) — английский физиолог 399
Стейнлен Теофиль (1859—1923) — французский график 370
Стендаль (псевд. Анри-Мари Бейля; 1783—1842) — французский писатель 65
Степанов И. — см. *Скворцов-Степанов И. И.*
Столыпин Александр Аркадьевич (род. 1863) — публицист, сотрудник реакционной газеты «Новое время», член партии октябристов, брат П. А. Столыпина 217
Страхов Николай Николаевич (1828—1896) — русский публицист, критик, философ-идеалист 189
Строусберг Бетель Генри (1823—1884) — немецкий капиталист, «король железных дорог», крупный землевладелец 114
Струве Петр Бернгардович (1870—1944) — русский буржуазный экономист и философ 206, 212, 216
Суворов Александр Васильевич (1730—1800) — русский полководец 64
Сури Жюль (1842—1915) — французский философ 124
Суриков Василий Иванович (1848—1916) — русский художник 387

Табаран Адольф (род. 1863) — бельгийский писатель 125
Таиров (Корнблит) *Александр Яковлевич* (1885—1950) — советский режиссер, организатор и руководитель Московского камерного театра 384
Тасин Наум Яковлевич — русский литератор, меньшевик, сотрудничал в буржуазных газетах 320, 323
Татлин Владимир Евграфович (1885—1953) — советский художник 384, 386, 387
Тёрнер Джозеф Мэллорд Уильям (1775—1851) — английский живописец 346
Тик Людвиг (1773—1853) — немецкий писатель-романтик 89, 106
Тинторетто (Робусти) *Якопо* (1518—1594) — итальянский живописец 346
Тициан Вечеллио (ок. 1477—1576) — итальянский живописец 377

Тичборн (1829—1898) — английский баронет, герой нашумевшего в 1880-е гг. процесса о наследстве; просидел 14 лет в тюрьме 32
Толлер Эрнст (1893—1939) — немецкий писатель, один из лидеров экспрессионизма. В 1919 г. был членом правительства Баварской советской республики 280
Толстой Алексей Константинович (1817—1875) — русский писатель 167, 311
Толстой Лев Николаевич (1828—1910) — русский писатель 46, 47, 57—59, 61—63, 100, 199, 286, 288, 290, 292, 339
Тооропо Ян (1858—1928) — голландский живописец и график 138—140
Трейчке Генрих фон (1834—1896) — немецкий историк и публицист 39
Тургенев Иван Сергеевич (1818—1883) — русский писатель 121—123, 130, 196, 288, 292, 306, 315
Тэкер Бенджамен (род. 1854) — американский анархист 203
Тэн Ипполит (1828—1893) — французский теоретик искусства и литературы, философ, историк 58

Уайльд Оскар Фингалл О'Флаэрти (1856—1900) — английский писатель 65
Уистлер Джеймс Мак-Нейл (1834—1903) — американский живописец и график 344
Уитц (Уиц) *Бела Фридрихович* (1887—1972) — венгерский и советский художник, график и монументалист. С 1926 г. жил в Советском Союзе 7, 245
Уланд Людвиг (1787—1862) — немецкий поэт 106
Ульянова Мария Ильинична (1878—1937) — участница революционного движения, советский партийный и государственный деятель. Сестра В. И. Ленина 249
Унру Фриц фон (1885—1970) — немецкий писатель-экспрессионист 356
Успенский Глеб Иванович (1843—1902) — русский писатель 289

Фальк Роберт Рафаилович (1886—1958) — советский живописец и график 259
Фейербах Людвиг Андреас (1804—1872) — немецкий философ-материалист 36, 148, 178, 197, 200, 201, 219, 222, 223
Фести Арпад (1856—1914) — венгерский живописец и писатель 114
Фидий (род. в начале V в. до н. э.— ум. ок. 432—431 гг. до н. э.) — древнегреческий скульптор 377
Философов Дмитрий Владимирович (1872—1940) — русский публицист и критик, до революции — сотрудник журналов «Новый мир» и «Русская мысль» 144, 146, 156, 205
Фихте Иоганн Готлиб (1762—1814) — немецкий философ-идеалист 80, 82, 93, 221
Фишер Рихард (1855—1926) — немецкий социал-демократ, центрист, редактор газеты «Форвертс». С 1893 г.— депутат рейхстага 431
Фликель Пауль (1852—1903) — немецкий живописец-пейзажист 118
Флобер Гюстав (1821—1880) — французский писатель 13, 21, 127, 159, 162, 163, 166, 189
Флуранс Мари-Жан-Пьер (1794—1867) — французский физиолог и врач 30
Фогельвейде Вальтер фон дер (ок. 1170—1230) — немецкий поэт-миннезингер 67, 93
Форен Жан-Луи (1852—1931) — французский живописец и график, карикатурист 370
Франк Семен Людвигович (1877—1950) — русский философ-идеалист и буржуазный экономист 206, 212, 216
Франклин Бенджамин (1706—1790) — американский просветитель, государственный деятель, ученый 389
Франц I (1768—1835) — австрийский император 64
Фредерик Леон (1856—1940) — бельгийский живописец 97, 115, 116
Фрейлиграт Фердинанд (1810—1876) — немецкий поэт 95
Фрейтаг Густав (1816—1895) — немецкий писатель 95, 106

Фридрих Великий (Фридрих II; 1712—1786) — прусский король (1740—1786) из династии Гогенцоллернов, полководец 117
Фроме Карл Франц Эгон (1850—1933) — немецкий социал-демократ 431
Фурье Шарль (1772—1837) — французский социалист-утопист 23, 61

Хайдеггер Мартин (1889—1976) — немецкий философ-экзистенциалист 4
Халтурин Степан Николаевич (1856—1882) — русский рабочий, революционер 236
Хвостов Алексей Николаевич (1872—1918) — русский государственный деятель, крупный землевладелец, черносотенец 320
Херкомер Хьюберт (1849—1914) — немецкий живописец и график 113
Ходлер Фердинанд (1853—1918) — швейцарский живописец 60, 139
Холодковский Николай Александрович (1858—1921) — русский зоолог и поэт-переводчик 58, 96

Цезарь Гай Юлий (102 или 100—44 гг. до н. э.) — древнеримский государственный и политический деятель, полководец, писатель 114
Цертелев Дмитрий Николаевич (1852—1911) — русский поэт, публицист 191
Цеткин Клара (1857—1933) — деятель германского и международного рабочего движения, один из основателей Коммунистической партии Германии 5, 7, 35, 45, 56, 241, 242
Цеткин Константин (род. 1885) — второй сын К. Цеткин, врач по образованию 65
Цивцивадзе Илья Венедиктович (1881—1941) — революционер, после победы Октябрьской революции был на ответственной партийной, советской и хозяйственной работе 249
Цитен Ганс Йоахим фон (1699—1786) — прусский генерал кавалерии 117

Чаадаев Петр Яковлевич (1794—1856) — русский мыслитель и публицист 213
Чернышевский Николай Гаврилович (1828—1889) — русский революционный демократ, мыслитель, писатель и литературный критик 213, 236
Чехов Антон Павлович (1860—1904) — русский писатель 233, 299, 300, 308, 309
Чимабуэ (ок. 1240 — ок. 1302—1303) — итальянский живописец 123
Чужак Н. (псевд. Николая Федоровича Насимовича; 1876—1937) — литературный критик и искусствовед, один из теоретиков Лефа 380

Шанфлёри (псевд. Жюля Юссона Флёри; 1821—1889) — французский писатель, теоретик и защитник реализма 192
Швабе Эмиль (род. 1856) — немецкий живописец, портретист и жанрист 116
Швейхель Роберт (1821—1907) — немецкий писатель, социал-демократ, друг В. Либкнехта 107
Шверин Курт Христоф (1684—1757) — прусский генерал-фельдмаршал 117
Шевченко Тарас Григорьевич (1814—1861) — украинский поэт 236
Шекспир Уильям (1564—1616) — английский поэт и драматург 14, 103, 105, 106, 131, 271, 311
Шелли Перси Биши (1792—1822) — английский поэт-романтик 342
Шеллинг Фридрих Вильгельм (1775—1854) — немецкий философ 82, 175, 177
Шеннон Джеймс Джебуза (1862—1923) — англо-американский живописец-портретист 113
Шервуд Леонид Владимирович (1871—1954) — советский скульптор 236
Шиллер Иоганн Фридрих (1759—1805) — немецкий поэт 46, 54, 71, 84, 86, 89, 90, 92, 93, 97, 98, 106, 109, 432
Шишкин Иван Иванович (1832—1898) — русский художник 259

Шкловский Виктор Борисович (род. 1893) — советский писатель, литературовед 377
Шлайкиер Эрих (1867—1928) — немецкий критик, театральный обозреватель газеты «Форвертс» 91
Шлаф Иоханнес (1862—1941) — немецкий писатель 66
Шлегель Фридрих (1772—1829) — немецкий критик, писатель, теоретик романтизма 89, 106
Шлентер Пауль (1854—1916) — немецкий писатель и театральный деятель, активный защитник натурализма 82, 85, 89, 100, 104, 105
Шмальц Теодор Антон Генрих (1760—1831) — немецкий юрист, ректор Берлинского университета 116
Шмидт Ганс В. (1859—1950) — немецкий живописец и график 117
Шмидт Юлиан (1818—1886) — немецкий публицист и историк литературы 95
Шопенгауэр Артур (1788—1860) — немецкий философ-идеалист 80, 104
Шоу Джордж Бернард (1856—1950) — английский драматург 65
Шпенглер Освальд (1880—1936) — немецкий философ-идеалист 4, 275, 355
Штайгер Эдгар (1858—1919) — немецкий литератор 89, 431—433
Штеренберг Давид Петрович (1881—1948) — советский художник 409—411, 416, 418, 419, 422
Штребель Генрих (1869—1944) — немецкий журналист и критик, социал-демократ, редактор газеты «Форвертс», впоследствии сторонник К. Каутского 76, 77
Штумм Карл Фердинанд (1836—1901) — немецкий капиталист, прозванный «королем металлургии» 82
Шульгин Виктор Николаевич (1894—1965) — в 1918—1931 гг. ответственный работник Наркомпроса, профессор истории и литературы 249

Щегловитов Иван Григорьевич (1861—1918) — государственный деятель царской России. В 1906—1915 гг.— министр юстиции 320

Эберт Фридрих (1871—1925) — политический деятель, правый лидер германской социал-демократической партии; будучи президентом Германии (1919—1925), жестоко подавлял революционные выступления пролетариата 335
Эвальд Генрих (1803—1875) — немецкий ученый-ориенталист, депутат северогерманского и германского рейхстага 41
Эйнем Карл фон (1853—1934) — прусский генерал, в 1903—1909 гг.— военный министр 71
Эк Шандор (род. 1902) — венгерский график и живописец 262
Энгельс Фридрих (1820—1895) — 3, 8, 27, 54, 79, 159, 178, 179, 219, 220, 257, 331, 363
Энгр Жан-Огюст-Доминик (1780—1867) — французский художник 143, 346, 359
Эренбург Илья Григорьевич (1891—1967) — советский писатель 278, 405, 406
Эрнст Пауль (1866—1933) — немецкий писатель, первоначально член социал-демократической партии, позднее — противник революционной идеологии 5
Эсхил (525—456 гг. до н. э.) — древнегреческий драматург 14, 93, 342
Эшке Герман (1823—1900) — немецкий художник-пейзажист 118

Юон Константин Федорович (1875—1958) — советский художник 417, 418
Юркевич (Рыбалка) *Лев И.* (1885—1918) — украинский буржуазный националист 213

Яковлев (Эпштейн) *Яков Аркадьевич* (1896—1939) — советский партийный и государственный деятель 285, 390

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие 3

I. МАРКСИСТСКАЯ КРИТИКА 1880—1890-х ГОДОВ ВО ФРАНЦИИ

П. ЛАФАРГ

Принципы натурализма — новый способ оправдания буржуазного общества 10
Золя и Бальзак. Две эпохи 13
Талант Золя и недостатки натуралистического метода 19
Изображение отвратительного без юмора делает натурализм скучным 22
Падение обобщающей силы мысли в таких направлениях, как натурализм в литературе, импрессионизм в живописи 24
Погоня за ложной новизной 28
Дарвинизм на французской сцене 28

II. РЕВОЛЮЦИОННЫЙ МАРКСИЗМ В ГЕРМАНИИ

1

В. ЛИБКНЕХТ

Упадок культуры в буржуазном обществе 36

К. ЦЕТКИН

Искусство и пролетариат 45
Отказ от общественного содержания в декадентском искусстве 56

Р. ЛЮКСЕМБУРГ

Гений Толстого и эпоха упадка буржуазного искусства 57
Толстой и современное искусство 57
Толстой и Золя 61
Толстой и Ибсен 62
Декадентство на Западе и в России 63
Оскар Уайльд 65
Голсуорси 65
Немецкая литература эпохи натурализма и символизма 66

К. ЛИБКНЕХТ

Против искусства, отвергающего общественное содержание 66
Общественные условия упадка искусства в позднем

буржуазном обществе 68
Искусство и наука для народа 69

2

Ф. МЕРИНГ

Упадок немецкой культуры во второй половине XIX века 78
Реакционное движение в философии 79
Фридрих Ницше и его влияние на литературу . . 82
Искусство и пролетариат 83
Натурализм 89
Подъем и упадок натурализма в произведениях Герхарта Гауптмана 98
Натурализм и неоромантизм 107
Капитализм и искусство 110

III. МАРКСИСТСКАЯ ТРАДИЦИЯ В РОССИИ

Г. В. ПЛЕХАНОВ

Путь буржуазной культуры от демократии к реакции. Первые шаги формализма в искусстве . . . 120
Падение реализма, натурализм и переход к мистике 124
Символизм, его общественные корни и отрицательное влияние на искусство 128
Символизм и импрессионизм в живописи 138
Поиски искусственной примитивности 142
Одностороннее развитие субъективого мира художника в декадентской литературе и живописи. От импрессионизма к кубизму 144
Можно ли оправдать модернизм тем, что понятия о красоте меняются? 154
Мнимое новаторство модернизма и сила денег. Возможность перехода художников на сторону рабочего класса 157
Реакционные идеи враждебны искусству 161
Зарождение в недрах упадочного искусства реакции нового типа — открыто проповедующей порабощение большинства меньшинством и культ «сверхчеловека» 164
Мнимая левизна и антимещанство декадентов . . 172
Евангелие от декаданса 173

IV. В. И. ЛЕНИН И БОЛЬШЕВИСТСКАЯ КРИТИКА

В. И. ЛЕНИН

Партийная организация и партийная литература 208
Реакционный поворот буржуазной идеологии. О «Вехах» 212
Материалистическая теория отражения и борьба Ленина против реакционных идей в буржуазной философии эпохи империализма 219
Теория отражения 219
Материалистическая философия развивает «наивный реализм» здорового человека 220
Теория «условных знаков» или «символов» как отступление от материализма 222
Против попытки выдать реакционные идеи современной буржуазной философии за революционную культуру пролетариата (группа А. Богданова). Заметки публициста 223

Из писем В. И. Ленина А. М. Горькому . . . 225
О декадентской литературе. Из письма В. И. Ленина И. Ф. Арманд 230
Борьба с попытками навязать Советскому государству модернизм как революционное искусство . . 231
Из речи на I Всероссийском съезде по внешкольному образованию 231
В. И. Ленин и футуризм 233
А. В. Луначарскому 233
М. Н. Покровскому 233
Из воспоминаний Н. К. Крупской 233
Из воспоминаний А. В. Луначарского 234
Из воспоминаний К. Цеткин 241
Из воспоминаний Ф. Геккерта 245
Из воспоминаний В. Д. Бонч-Бруевича . . . 246
Из воспоминаний Е. Р. Левитас 249
Из воспоминаний В. Н. Шульгина 249
Из воспоминаний И. А. Арманд 249
Из воспоминаний С. Сенькина 252
Из воспоминаний Ф. Н. Крестина 259
Из воспоминаний А. Носковой 260
Из воспоминаний Ш. Эка 262
Из воспоминаний Г. Д. Алексеева 263
Из воспоминаний С. С. Алешина 264
Из воспоминаний Н. Д. Виноградова 264
Из воспоминаний А. А. Сидорова 264
Из воспоминаний Б. Д. Королева 265
Из воспоминаний С. Т. Коненкова 266
В. И. Ленин о пролетарской культуре и ошибках Пролеткульта 266
Из речи на I Всероссийском съезде по внешкольному образованию 266
Из речи «Задачи союзов молодежи» 267
Из статьи «Странички из дневника» 268
Из статьи «Лучше меньше, да лучше» 268
О пролетарской культуре 269
Набросок резолюции о пролетарской культуре 270
Заметки на статье Плетнева 270
Н. И. Бухарину 280
Документы 281
Выписка из протокола № 13 (61) заседания Пленума ЦК от 10 ноября 1920 года (вечер) 281
Постановление Политбюро ЦК РКП(б) от 22 ноября 1921 года за № 78А о Пролеткультах 281
Выписка из протокола № 79 заседания Политбюро ЦК РКП от 24 ноября 1921 года . . . 282
О пролеткультах. Письмо ЦК РКП 282
Из статьи А. В. Луначарского 285
Из выступления Я. Яковлева 285

В. В. ВОРОВСКИЙ

О «буржуазности» модернистов 286
Корни анархического декадентства в буржуазном обществе 293
Декадент и купец 297
«Лишние люди» XIX века и поворот буржуазной литературы к декадентскому активизму 299
Леонид Андреев 301
Базаров и Санин. Два нигилизма 306
Станислав Пшибышевский 307

М. С. ОЛЬМИНСКИЙ

Преодоление эстетики 310
Отречение буржуазной интеллигенции от передовых идеалов демократии 312
Поход против М. Горького 315
Искусство и Ф. Сологуб 316
Ф. Сологуб и мировая война 319
По поводу одного рассказа 320

Н. К. КРУПСКАЯ

О пролетарской культуре 323
Несколько слов о Пролеткульте 325
Пролетарская идеология и Пролеткульт 328
Из статьи «Главполитпросвет и искусство» . . . 332
Из статьи «Внимание изобразительному искусству в школе» 333

А. В. ЛУНАЧАРСКИЙ

Критика буржуазного искусства эпохи упадка . . 334
Новые направления в буржуазном искусстве . 334
Бунт декадентского искусства 364
Салон независимых 365
Салоны живописи и скульптуры 368
Экспрессионизм 372
Буржуазное искусствознание в XX веке . . . 375
Критика «левого» искусства послеоктябрьской эпохи 377
Буржуазное происхождение «левых» течений . 377
О ценности художественного наследия . . . 378
Мнимое новаторство 379
Конструктивизм 383
О ложных теориях производственного искусства 384
Искусство как производство 384
Искусство как идеология 386
Приложение I 390
Приложение II 406
Примечания 423
Указатель имен 457

В11 **В защиту** искусства: Классич. марксистская традиция критики натурализма, декадентства и модернизма/Сост. и предисл. Л. Я. Рейнгардт; Примеч. Л. Я. Рейнгардт и В. А. Крючковой.— М.: Искусство, 1979.— 479 с.— (Акад. художеств СССР; НИИ теории и истории изобраз. искусств).

В книге представлены образцы классической марксистской литературы в борьбе с натурализмом, декадентством и модернизмом. Специальные разделы посвящены марксистской критике 1880—1890-х годов во Франции (П. Лафарг), революционному марксизму в Германии (В. Либкнехт, К. Цеткин, Р. Люксембург, К. Либкнехт, Ф. Меринг). Марксистская традиция в России представлена Г. В. Плехановым. Книга завершается разделом, посвященным ленинизму (В. И. Ленин и большевистская критика).

В $\frac{10507-034}{025(01)-79}$ 11—77 0302060000

ББК 87.8
7+8

В ЗАЩИТУ ИСКУССТВА

Редактор
С. М. Александров

Оформление
Э. Э. Ринчино

Художественный редактор
И. С. Жихарев

Технические редакторы
Е. Н. Сапожникова
и
Е. З. Плоткина

Корректоры
И. Н. Белозерцева
и
Н. Н. Прокофьева

И. Б. № 419

Сдано в набор 23.03.78. Подписано к печати 11.12.78. А-07998. Формат издания 60×90/16. Бумага типографская № 1. Гарнитура литературная. Высокая печать. Усл. п. л. 30. Уч.-изд. л. 33,935. Изд. № 17487. Тираж 25 000. Заказ 818. Цена 2 р. 60 к. Издательство «Искусство», 103009 Москва, Собиновский пер., 3. Ленинградская типография № 4 Ленинградского производственного объединения «Техническая книга» Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. Ленинград, Д-126, Социалистическая, 14.